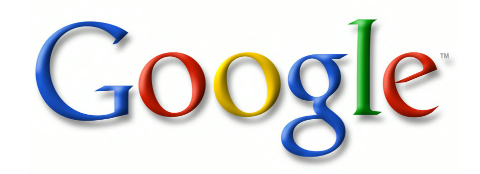
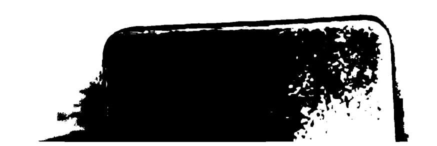





DOMI NUS ILLU
MINA TIO MEA
Taylor Institution.







Grundriss

der

Griechischen Litteratur.

Von

G. Bernhardy.

Dritte Bearbeitung.

Zweiter Theil:
Geschichte der Griechischen Poesie.

Zweite Abtheilung:
Dramatische Poesie, Alexandriner, Byzantiner, Fabel.

Halle,
bei Eduard Anton.

1872.


DOMI NUS ILLU
MINA TIO MEA
Taylor Institution.

hatte fast ein Jahrhundert lang geruht, und man wähnte mit ihrem Verständnifs fertig zu sein oder dachte von ihrem Werth gering, als die warme Polemik bewährter Forscher plötzlich einen Wettstreit hervorrief und in jenen ungezählten Schwarm der Gegenschriften auslief, der kaum einen Stillstand ertrug und dem Eifer der Berichterstatter, wieviel mehr der lernbegierigen Leser getrotzt hat.

Allein es war nicht unser Zweck bei der Weitschweifigkeit des für die Geschichte dieser Litteratur zuströmenden Stoffs zu verweilen und ihre Nachtheile zu beklagen; man wird es später lebhaft empfinden, wie sehr das übersichtliche Wissen schwindet und das Interesse, die Produktivität selber eintrocknet. Hier sollte nur der Grund angedeutet werden warum diese neue Bearbeitung zum grofsen Theil die früheren Grenzen überschritten oder der Grundrifs, welcher skizzenhaft und mit erlesenem Detail ein wissenschaftliches Summarium enthalten soll, mehrmals vollere Farben angenommen hat. Dies ist namentlich in den Analysen der Dramen geschehen, soweit man deren bedarf um ihren künstlerischen Werth und die Güte der Arbeit abzuschätzen. Der Umfang dieses Zuwachses läfst sich schon äufserlich mittelst der am Rande vermerkten Seitenzahlen des vorhergehenden Drucks abschätzen. Gleichwohl werden auch jetzt manche denen der Ueberflufs eines Archivs oder ausgeführten Lehrbuchs vorschwebt, gröfsere Vollständigkeit in Charakteristik und bibliographischen Nachweisen begehren; sie hätte freilich der Oekonomie des Zwecks und des Raums völlig widersprochen. Wenn aber diese erneuerte Gestaltung eines Stoffs, der aus eigenen und fremden Forschungen hervorgegangen ist, durch Wahrheit und Kritik einen gesicherten Boden für selbständiges Studium der Griechischen Poesie zu bereiten vermag, so braucht man keinen massenhaften Citatenschatz und noch weniger eine Chronik der Meinungen oder Gesichtskreise.

Bei dieser Bearbeitung des poetischen Theils ist neu der Anhang hinzugekommen, die Litteratur der Aesopischen Fabel. Man wird vielleicht fragen, warum nicht

schon früher. Jeder weifs wie geringen Antheil die Dichtung (um mit Lefsing zu reden) an diesem gemeinschaftlichen Raine der Poesie und Moral bei den Griechen hatte. Nachdem nun Babrius aufgefunden und den Mitgliedern des Alexandrinischen Zeitraums eingereiht worden, blieb ein sehr mittelmäfsiger Nachlafs der Prosa-Fabel übrig, und man durfte dieser angewandten Rhetorik kaum einen anderen Platz als unter den Stilproben in der Geschichte der Rhetorik zuweisen. Doch würde sie dort nicht nur den untersten Platz erhalten haben, da die Fabel blofs den Anfänger beschäftigte, sondern es erschien auch bei wiederholter Prüfung fraglich ob ihre besten Proben aus der Rhetorschule stammten. Demnach mufste sie schon den Beschlufs der Poesie machen, der sie doch nicht zu fern stand, wofern man auf ihr phantastisches Element und ihren Wortführer Babrius zurückgeht. Ein philologischer Bericht über den Werth und die Bestände der Griechischen Fabeln ist bisher vermifst worden, und wer letztere nur gelegentlich betrachtet hat, mag wol den hier im letzten Kapitel enthaltenen allzu kurz und mager finden. Sondern wir aber allen Ueberflufs aus, welcher die Kunde von dieser populärsten Volksdichtung so langathmig und reizlos macht, die Breiten der Theorie, die Forschungen über den leibhaften Aesop, den Einflufs des Orients, so beschränkt sich die Schriftstellerei der Fabel wider Erwarten auf einen nüchternen, durch Variation erweiterten Auszug der bescheidensten praktischen Kultur.

Vorwort

der zweiten Bearbeitung.

[Abth. I. 1856. 677 S. II. 1859. XXXII. und 698 S.]

Später als diesem Werk erspriefslich und denen lieb sein mochte, welche Gebrauch von ihm machen, ist es gelungen die Geschichte der Griechischen Poesie in zweiter Bearbeitung abzuschliefsen. Einen Theil der Schuld tragen persönliche Verhältnisse, den bei weitem gröfseren aber die Natur der Arbeit. Denn Aufgaben von solchem Gehalt und Umfang — das weifs mancher aus eigener Erfahrung — fordern ein ausgedehntes Zeitmafs, wenn anders jede Seite des Stoffs ihr volles Recht erhalten soll, sie fordern auch eine nie versiegende Stimmung des Empfangens oder Schaffens, welche die litterarischen Gröfsen und Gruppen auf allen Stufen mit gleicher Kraft begleitet. Was vermögen alsdann die zerstückelten, die sparsam zugemessenen Stunden der Mufse, welche nach starken Abzügen ein vielfältiger Beruf zurück läfst? Noch empfindlicher hemmt aber ein rasches und flüfsiges Fortschreiten die Natur der Arbeit auf diesem Gebiet. Sie kann nicht vorrücken, ohne wiederholt still zu stehen, und begehrt viele Selbstverleugnung, wenn man bei jedem neuen Moment der Forschung zurückschauen und prüfen mufs, ob das Gesamtbild sich bewährt, ob es an wesentlichen Zügen einen Verlust oder Zuwachs erhält, ob die Tradition durch einen anderen Standpunkt erschüttert, vielleicht durch besseres und vollständigeres Wissen aufgehoben wird. Indessen wenn man auch wider Willen die Fäden des Gewebes auflöst, so fesselt doch oder entschädigt die erneuerte Betrachtung einer grofsen dichterischen Laufbahn, eines Kunstwerks und seiner Ideen; wenige werden dagegen einen Genufs in jenen mühevollen und ermüdenden Untersuchungen finden, welche den sprachlichen Thatsachen und dem

Stil, der diplomatischen Ueberlieferung jedes, auch des winzigen Autors, im Ganzen und in seinen verschiedenen Werken, und dem Zustand seines Textes gebühren. Viele solcher Untersuchungen bewegen sich noch in den Anfängen, sind auch erst in unserer Zeit angeregt, ja möglich geworden, keine steht am Ziel, und es genügt kaum dafs der Berichterstatter der Litterargeschichte im glücklichsten Fall was die reifsten Herausgeber ihm hinterlassen haben summirt und ergänzt: nicht zu gedenken dafs die meisten eher von ihren Apparaten reden als den wahren Zustand des Textes darlegen. Häufig mufs er daher selber aus eigenem Studium ergründen, wieweit unsere Texte berichtigt sind oder einer noch wirksameren Anstrengung bedürfen, ob sie frühzeitig oder spät im Alterthum interpolirt worden: nur so kann er endlich nach Abrechnung der vielen fremdartigen Einflüsse den ursprünglichen Typus des Buches vergegenwärtigen und die charakteristischen Züge desselben in seine Schilderung aufnehmen. Denn zwischen der Einsicht in die diplomatische Tradition, welche den unentbehrlichen Rückhalt bei Herstellung der Urschrift gewährt und gröfstentheils aus einer einzigen Handschrift ermittelt wird, und der gesamten kritischen Technik, welche mit einem Aufwand von Erfahrungen und geistiger Kraft die Hand des Darstellers entdecken will, ist ein wesentlicher, ehemals nicht geahnter Unterschied; die diplomatische Kritik gilt blofs als erstes Glied der Kette in der Geschichte des Textes und bricht oftmals ab, wo die Laufbahn der divinatorischen Kritik anhebt. Nun aber fügen sich alle die Resultate, worin die Darstellung der Form und des kritischen Thatbestandes abschliefst, aus unglaublich vielen Details zusammen; und wenn hier wie sonst in antiker Philologie nichts zu klein ist, wofern es nicht kleinlich gefafst wird, wenn sogar eine Reihe solcher Beobachtungen und sprachlichen Details fruchtbar genug ist, um die Forschung über Kunst und Zustand einer alten Schrift zu beleben und zu vertiefen, so begehren sie doch, um einen starken Verband zu bilden, die stete Sichtung der schon festgestellten oder halb fertigen Sätze. Diese

so mühsam zu gewinnenden Ergebnisse fordern aufser Verhältnifs ein grofses Opfer an Zeit: im Grundrifs füllen sie nur wenige Zeilen, und es darf nicht einmal überraschen dafs die Mehrzahl der Leser, welche den vielleicht beschwerlichsten Theil der ganzen Arbeit weder theilt noch ihm besondere Neigung schenkt, daran kalt vorübergeht. Zuletzt wetteifert ein im Ueberflufs strömender Reichthum an Ausgaben, Monographien und Beiträgen jeder Art, deren Gehalt oft Atomen gleicht, um Zeit und Geduld zu erschöpfen. Ein immer karger Ersatz bietet sich mindestens dem Geschichtschreiber dieser Litteratur, wenn Kritiker mit Geist und durch bessere Mittel dem Studium eine neue Bahn eröffnen. Alles Material und Rüstzeug dient aber doch nur dem feinen Schlufsstück des Werkes, der Komposition und dem inneren Ausbau. Von jenen edelsten Mühen und verwandten Bedingungen der litterarhistorischen Kunst wäre viel zu sagen, wenn wir nicht auf das frühere Vorwort verweisen dürften; dasselbe folgt hier mit einigen nöthigen Abänderungen.

Sachkenner welche dieses weite Feld des philologischen Wissens bis in seine letzten Ausläufer überschauen, werden hieraus zur genüge verstehen warum dieser erneuerte Theil nur langsam vorgerückt ist, aber auch einsehen dafs ein nicht geringer Abschnitt des Ganzen, selbst wenn man ihm eine glückliche Mufse weihen kann und nicht blofs zersplitterte Stunden, fortdauernd im Werden bleibt und an keinen Abschlufs gelangt. Immerhin bin ich dem gesteckten Ziel erheblich näher gekommen und eine gute Strecke Weges ist zurückgelegt; niemand kann weniger Verlangen haben die durchmessene Bahn nochmals zu betreten, es müfste denn künftig um einiger Stationen willen geschehen, wenn sie mehr eine durchgreifende Revision als gelegentliche Nachträge fordern sollten. Eine freie Redaktion des vorhandenen Stoffs wäre wol lohnender gewesen und hätte die neue Bearbeitung ebenmäfsiger gemacht; allein wo die knappe Zeit in einem Gufs zu schaffen verwehrt, scheint es sicherer in den Grenzen der früheren Darstellung und Folge der Gedanken sich zu bewegen.

Innerhalb dieser Grenzen ist aber der zweite Theil auf allen Punkten umgestaltet worden, und nicht blofs der Stoff erweitert und seine Geschichte bis auf unsere Tage fortgeführt, sondern auch die Form, die von dem Grade der Forschung bedingte Fassung der Thatsachen oder der Kombinationen, wird man sorgfältig berichtigt und im Vortrag eine sachgemäfse Präzision soweit erreicht finden, als sie dem Plan und dem Gebot der Kürze entsprach. Am augenscheinlichsten tritt der Zuwachs in seiner quantitativen Ausdehnung hervor, auch war es für den praktischen Gebrauch jetzt angemessen den Umfang der früheren Ausgabe in diese beiden Abtheilungen zu zerlegen. Aufmerksame Leser werden aber weit wesentlichere Veränderungen in der Darstellung wahrnehmen, wo die jetzige mit der vorhergehenden Arbeit öfter nur in einigen Umrissen zusammentrifft. Manche dankenswerthe Bemerkung von L. Kayser in seiner Anzeige (Wiener Jahrbücher 1847. Band 117. 118.) ist dafür beachtet worden; schade dafs er bei wichtigen Fragen, wie noch andere Beurtheiler der früheren Abschnitte thun, häufiger als wünschenswerth mit Einwänden und eigenen Anschauungen sich begnügt, statt das Ergebnifs einer neuen ergründenden Forschung oder übersehene Thatsachen auf den Platz zu bringen. An Nachträgen kann hier begreiflich niemals Mangel sein; ein Theil derselben ist hinten kurz namhaft gemacht. Endlich wird man das schon jetzt über den ganzen zweiten Theil gegebene Register nicht ungern sehen; nach so mancher Erfahrung schien es doch gewagt diesen mehrmals vermifsten Anhang, wie beabsichtigt war, bis zum Schlufs des dritten und letzten Theiles aufzusparen.

Soweit der Verfasser über seine Stellung zur unternommenen Arbeit, über das was er gewollt und vollbracht hat; werfen wir nunmehr beim Scheiden auch einen Blick auf die Leistungen anderer und ihre Beiträge zu diesem Theil des gesamten Werks. Denn auf ihnen ruht es; ohne die Vorarbeiten und das Zusammenwirken vieler ist keine Geschichte der Litteratur möglich. Nachdem nun alle von

der Frucht der kritischen Erkenntnifs genossen haben, könnte niemand gegenwärtig einem Klassiker sich nähern, ohne den Stand der Forschung und die Gedanken selbständiger Vorgänger vernommen zu haben; unmöglich aber wäre der Versuch, aus eigener Macht und gleichsam in seliger Unbefangenheit den aus der eigenen Lesung und Anschauung gesammelten Eindruck unter der Form einer Geschichte dieser Litteratur niederzulegen. Soweit sind genug Beiträge für die meisten Stücke des poetischen Nachlasses zusammengeflossen, auch auf die geringeren und überflüfsigen, die weder belehren noch geistig anregen, von denen Goethe sagt dafs die wahren Alterthumsforscher sie nur in Bezug auf die vortrefflichen Werke betrachten, fällt ein Antheil; beispielsweise haben jetzt die Partien der Sibyllen und des Manetho, die sonst als Schatten figurirten, ihre vollen Artikel, und ihnen mangelt nicht einmal die genauere Notiz vom früher unbekannten Zustand des Textes. Allein diese Beiträge sind ungleich an Zahl, fragmentarisch an Werth; nur treten Dichter des ersten Rangs naturgemäfs in den Vorgrund, vor allen die Homerische Frage, mehr noch als Homer selbst, dann die Tragiker, an ihrer Spitze Sophokles. Auch die kritischen Studien des Aeschylus hat der kräftige Vorgang Hermanns gehoben, Euripides aber schleicht fortdauernd nach und seine Herausgeber haben eher für den Nachweis der diplomatischen Ueberlieferung als für erschöpfende Charakteristik seiner Dramen gesorgt. Desto lebhafter ist dagegen die Betriebsamkeit auf dem Homerischen Felde, rasch sind einander in den letzten Jahren die Versuche gefolgt, das grofse Geheimnifs zu lösen; und vielleicht dürfen wir kein übles Zeichen des Interesses, welches alle Welt an einem Meisterstück des menschlichen Genies nimmt, darin sehen dafs auch unzünftige Kenner ihr Votum abgeben. Doch überstürzen sich leider die Massen und fallen sofort in Vergessenheit. Zwar geschieht es nicht ohne Nutzen dafs Zeitschriften schon über den Ertrag weniger Jahrgänge sich Bericht erstatten lafsen, aber auch diese Summarien verschlingt die nächste Welle: sie können ohnehin nur dann eingreifen, wenn wachsame Kri-

tiker die gesichteten Resultate mit einander verknüpfen und jeden Ertrag in das Wissen der Gegenwart einführen. Noch andere Theile dieser Studien zeugen vom Ueberfluſs des gelehrten Fleiſses und, was weit schädlicher, von der Zersplitterung solcher Arbeiten, die nur der Minderzahl der Kunstgenossen zugänglich und ersprieſslich werden; man erstaunt über die wiederholte Besprechung geringer Fragen und Themen, während groſse fruchtbare Strecken brach liegen und keinen anzulocken scheinen. An diesen Uebelstand ist bereits im Vorwort I. p. XVII. erinnert worden; aber die Männer vom Fach hören nicht gern daſs eine beträchtliche Masse der philologischen Schriftstellerei verschwendet oder veraltet ist und künftig in noch höherem Grade vergessen sein wird, daſs die Reichthümer ihrer Wissenschaft oft mehr in Schriften und Archiven lagern als in das Leben übergehen, und daſs eine Menge guter Kraft aus Mangel an strenger Concentration sich verliert. Dennoch sei von neuem erinnert an Einheit in dem Mannichfaltigen, an den von unseren Nachbarn beherzigten Spruch *in necessariis unitas*, der gewiſs auch auf dem Gebiet der Alterthumsforschung seine Wahrheit hat.

Vorwort

der ersten Ausgabe.

[XXIV. 1072 S. 1845.]

Neun Jahre sind seit dem Erscheinen des ersten Theils verflossen: eine anständige, vom alten Kunstrichter gebotene Frist, welche gegenwärtig wenige Zeitgenossen sich gestatten mögen oder können. In der That war dem mühevollen Werk, welches schon vermöge seiner Natur eine der langwierigen und unbequemsten Aufgaben bildet, der ununterbrochene Genufs eines so reichen Zeitmafses zu gönnen; jetzt ist durch Ungunst der Verhältnisse dieser zweite Theil, mit dem das Ganze schliefsen sollte, nur in Bruchstücken vorgerückt. Bald nachdem der Druck (1840) begonnen hatte, gingen ihm und der Fortführung des Textes fast zwei volle Jahre durch das Eintreten amtlicher Geschäfte verloren. Kein Episodium stand mit den Forderungen an die Geschichtschreibung der Griechischen Litteratur in grellerem Widerspruch, oder konnte die nothwendige Wechselwirkung zwischen Kräften und Mufse empfindlicher lockern. Hiernach hat es nicht geringer Anstrengung bedurft, um die Fäden des weitschichtigen Gewebes neben der rechten Stimmung wieder zu gewinnen; und wiewohl mitten unter zersplitterten Arbeiten und Hemmungen jeder Art, worunter die Wucht des Suidas ihren Platz einnimmt, ist erst in den beiden letzten Jahren ein beharrliches Fortschreiten möglich geworden.

Dieses wenige von vielem wird schon erklären, was dem aufmerksamen Leser nicht entgehen kann, woher die Spuren der Ungleichheit in der Ausführung, in Punkten der äufseren Einrichtung und selbst in der Orthographie rühren; es wäre kaum zu verwundern, wenn spätere Blätter mit einer früheren Darstellung nicht immer im strengsten Einklang sich erhielten. Dies ist nun einmal der un-

vermeidliche Mangel, welcher die Geburt langwieriger, in Zwischenräumen fortrückender Schriften zu bezeichnen pflegt und die Fugen ihrer Komposition verräth. Weit eher dürfte der ungleiche Gebrauch der litterarischen Mittel aus unseren Tagen überraschen, wenn ein Theil derselben benutzt oder genannt wird, andere wenig ältere nirgend oder an entlegenen Stellen erwähnt sind. Auch diese Lücken waren von der Natur eines schrittweise fortgeführten Werkes unzertrennlich. Während nemlich der Druck nach der Gunst des Augenblicks fünf Jahre sich hinzog, kamen manche der frisch erschienenen Ausgaben und Forschungen zur rechten Zeit, noch öfter waren sie, bisweilen um wenige Wochen, verspätet. Sie nöthigten nicht selten zum Aufschub und Stillstand, um an keinem fruchtbaren Resultat vorüberzugehen, und wurden ein neuer Anlafs zu steten, nicht häufig belohnten Zögerungen. Nur einige Kapitel und Artikel besitzen daher, besonders wo die Zahl ihrer Bearbeiter klein blieb, die Vollständigkeit einer Chronik bis zum laufenden Jahre.

Genug von Aeufserlichkeiten, von den Hindernissen und vom trümmerhaften Fortgang der Arbeit, von Einflüssen welche wie sehr sie der Vollendung Eintrag thun, doch den inneren Ton eines planmäfsigen Werkes weniger berühren. Wieviel wäre nun über Zweck und Gesichtspunkte dieser Geschichte der gesamten Griechischen Poesie zu sagen! wieviel über den unverhältnifsmäfsigen Aufwand an Zeit und Kraft, über die Mühen der Kombination, deren ein verschwenderisch gehäuftes, zerrissenes und verstecktes Material bedarf, wenn man solche Massen bändigen, wenn man den Vorrat dessen was in Griechischer Rede gedichtet worden und zuletzt den Wust des versifizirten unter Dach und Fach bringen und auf einen objektiven Boden stellen soll! Dieser üppige Reichthum hat die zuerst gesteckten Grenzen überschritten und zwang die Statistik der Litteratur, den äufseren oder beschreibenden Theil, in zwei ausgedehnte Hälften aufzulösen. Beim ersten Blick mag daher der Titel, der sonst einen Abrifs und gedrängten Auszug des Fachs bedeutet, nicht mit dieser Ausdehnung

stimmen, deren Fülle gleichsam den ursprünglichen Rahmen überschattet; indessen fordert die Geschichte des litterarischen Stoffs bei den Griechen nicht blofs eine Grundlegung, einen erschöpfenden Nachweis des Thatbestandes auf gesichertem Boden, sondern auch einen umfassenden Ausbau von Erörterungen, welche der Forschung einen räsonnirenden Charakter geben. Denn die Mehrzahl nimmt die herkömmlichen Traditionen als zuverläfsig an; wenn aber die Geschichten dieser Litteratur von der nüchternsten Trockenheit bis zur geschmeidigen Eleganz allmälich aufgestiegen sind, auch durch die tüchtigsten neueren Forschungen gewonnen haben, so gleichen doch die Lehr- Hand- und Lesebücher einander, trotz der grofsen Verschiedenheit in Bildung und Kenntnifs, im Mangel einer durchgreifenden Revision. Sie nützen und helfen als Propaedeutik in ihren gemessenen Kreisen; aber den ernsten Ansprüchen der Wissenschaft und den Mühseligkeiten der Forschung sind sie so bedachtsam ausgewichen, dafs wer nicht wie billig die Jugend dieses Studiums und der darin spät gereiften Methoden erwägt, ihnen das schneidende Wort des Komikers zurufen könnte:

οὕτως αὐτοῖς ἀταλαιπώρως ἡ ποίησις διέκειτο.

Jetzt fordert das Bedürfnifs, davon wird man sich überzeugt haben, eine zweifache Summe des litterarhistorischen Wissens. Zuerst ein Unternehmen, welches anscheinend gering, aber doch nur ein letztes Ergebnifs der vielseitigsten Vorarbeiten ist: ein bündiges, durch Kritik gesichtetes Inventarium des gesamten Hellenischen Bücherschatzes. Zuvörderst mufs dieses nach Art Alexandrinischer Pinakes alles was in unseren Händen ist, was verloren gegangen oder noch in Winkeln der Bibliotheken handschriftlich steckt, nachweisen; hierauf sollten scharf gezeichnete Bilder der wichtigsten vorhandenen Autoren ohne räsonnirende Zuthat folgen. Hieran besäfse man einen wahrhaften Abrifs des vollen litterarischen Bestandes; das Verständnifs aber dieser aufgespeicherten Massen und ihr Kommentar liegt in einer begründenden Geschichte. Sie kann nichts anderes bezwecken als eine Restauration der

Trümmer zum Ganzen in gesunder Gliederung. Da wir nur Fragmente der Gesamtheit und zwar in der zufälligsten Ueberlieferung lesen, so wollen sie ergänzt und in einem lebendigen Organismus vereinigt werden; dieser mufs aus einer stetigen Geschichte der Redegattungen entspringen. Eine solche schauen wir nur in der Gesellschaft jener Individuen an, welche die Blütenlese der feinsten Talente vereinigen; und da die Meister auch den Geist und Umfang der Fächer bestimmen, so empfängt der Bericht über die Gattungen sein Licht aus der Charakteristik oder dem Gemälde der Autorenwelt. Kein Punkt der Litteraturgeschichte kann mehr bestritten sein als die Darstellung konkreter Gröfsen, ein Stoff welcher von der Subjektivität abhängig ist und seiner Natur nach problematisch bleibt. Hauptsächlich entscheidet die Neigung, ohne welche doch kein litterarisches Werk gelingt: man pflegt sympathische Seiten und Interessen herauszugreifen, statt die Harmonie sämtlicher Erscheinungen, welche Bildung, Form und Zwecke des schaffenden Geistes bedingten, ins Auge zu fassen. Aber auch durch Vorurtheil oder Bewunderung wird der Blick getrübt, und man versäumt oft die Vorgänger und Zeitgenossen jener angestaunten Genien in Anschlag zu bringen. Erst dann wird die Zeichnung der grofsen und reichen Individuen für richtig und gleichsam kongruent gelten, wenn sie mit der inneren Geschichte der litterarischen Zustände stimmt, wenn sich nachweisen läfst dafs alle Triebkräfte des Autors in seiner Zeit vorhanden und ebenso viele Bedingungen derselben waren. Der Ausspruch zwar von W. v. Humboldt: „Ein grofser Mann ist in jeder Gattung und in jedem Zeitalter eine Erscheinung, von der sich meistentheils gar nicht und immer nur sehr unvollkommen Rechenschaft ablegen läfst“ hat an sich und besonders für die moderne Welt seine gute Geltung; aber die Selbstbeschränkung der antiken Griechen, welche sich innerhalb scharf umschriebener Kreise bewegten und ihre Kraft auf einem engen Gebiet mit Enthusiasmus zusammenhielten, dieser jetzt seltne Fehler einer bewufsten Einseitigkeit kommt hier wenigstens zu statten und berechtigt uns mit

überraschender Sicherheit ihre Charakteristik aus klaren bestimmten Einflüssen abzuleiten. Ohne Zeichnung des Stils, der den innerlichen Kern wie mit einem symmetrischen Gewand umschlofs, würde sie nicht vollständig sein. Daran mufs ein Bericht über die diplomatischen Ueberlieferungen des Textes und seinen heutigen Zustand, zuletzt auch eine bibliographische Chronik sich anschliefsen. Diese sämtlichen inneren und äufseren Thatsachen der Litteratur darzulegen und aus ihnen das anschauliche Bild eines gesunden, im Ganzen und in jedem Gebilde harmonirenden Körpers zu verarbeiten ist die Aufgabe des vorliegenden Grundrisses. Sollte nun das Studium, welches bei manchem Problem noch in den Anfängen steht, nicht nur einen wirklichen Grund zur Kenntnifs der Vergangenheit legen, sondern auch einen Rückhalt zum Fortschreiten in der Zukunft gewinnen, und zum bündigen Ausdruck eines sicheren Thatbestandes gelangen, so mufsten die Resultate der vielen bisher zerstreuten Untersuchungen gesichtet und mit der eigenen Forschung verknüpft werden. Wenn es hier möglich geworden das vermeinte Wissen vom wahren Besitz zu scheiden, dann ist eine methodische Theilung der fortdauernd wachsenden Arbeit an der Zeit. Zwar begehrt ein zahlreiches Publikum überall fertigen Besitz, und seine Wortführer erklären ein Archiv aus musivisch verkitteten Meinungen, aus Bruchstücken und gehäuften Citaten, wenn auch die Spitzen der Forschung abgebrochen werden, für das erste Bedürfnifs, sie schrecken mit Grauen, ja mit Geringschätzung vor allem was an Ideen und Organismus anklingt zurück; aber jenes Publikum ist nicht das meine.

Zum Glück vereinigt sich die Mehrzahl im Glauben, dafs der unverlierbare Bestand der Litteratur in den Autoren und die gediegenste Frucht der Litterargeschichte nur in einem abgerundeten Gemälde der geistigen Gröfsen ruht. Wenige Themen mögen so dankbar sein als eine mit Liebe gepflegte Schilderung der antiken Dichter; allein Künstler deren Stufen und Vorzüge so verschieden sind, von denen die meisten selbst die verborgene Gemüthswelt mit der Schärfe des sinnlichen Auges auschauten, auf ih-

rem Standpunkt würdig zu fassen und in Gruppen richtig zu gliedern fällt uns schwerer als die Charakteristik Griechischer Prosaiker, bei denen Intelligenz und kritische Bildung überwiegen. Jeden leitet hier eine natürliche Neigung, ihr Mafs erhöht oder schwächt sich mit der Empfänglichkeit für andere Zeiträume, Gattungen und Meister; keinem wurde das volle Vermögen gegeben, in Individualitäten gleich sicher einzudringen als in Stilarten und Stoffe jedes Grades. Billig darf man auch ein drittes nicht übersehen, dafs nach Lebensaltern und unter den wechselnden Einflüssen des Studienganges unmerklich Ansichten von Griechischer Poesie sich umgestalten, die wir häufig aus der Jugend herüber genommen, noch häufiger tumultuarisch und nicht am Ganzen eines dichterischen Nachlasses festgesetzt haben; wir vergessen aber gewöhnlich dieselben mittelst einer Revision umzuschmelzen, und vielleicht nur ein Theil wird auf zerstreuten Punkten berichtigt. Nach dieser Seite hin ist mir dieses Werk fast wider Willen ein Schatz von Erfahrungen, selbst eine wahre Schule der Resignation geworden. In der Nothwendigkeit, Schritt vor Schritt bei grofsen und kleinen Artikeln das Material zu prüfen und die Summe der verschiedenen Momente mit dem allgemeinen Typus zu vergleichen, liegt zwar ein wohlthätiger Zwang; und wieviel ist nicht die stete Weisung zur methodischen Rechenschaft werth, da sie wider Erwarten eine Menge vermeinter Einsichten umstöfst, und genug halbes oder veraltetes wahrnehmen lehrt; aber sie führt doch überall Stillstand und Zerstückelung mit sich, wobei Zusammenhang und Stimmung verlieren. Offenbar sind diejenigen günstiger gestellt, welche mit einem aus dem Vollen geschöpften Begriff, mit idealen Anschauungen, die kein lastendes Material verkümmert und an denen weder der Schweifs der Kritik noch die Mühen der philologischen Technik haften, am liebsten den universellen, rein menschlichen Gehalt eines so glänzenden Objekts aufnehmen wollen. Auf diesem Standpunkt schrieb K. O. Müller seine Geschichte der Griechischen Litteratur für jugendliche Leser; sie werden einem solchen Führer gern folgen,

wenn er die Werke der klassischen Dichter und einiger Prosaiker vor Alexander als vollendeten Ausdruck der Kunst zergliedert und mit begeistertem Vortrag die Wege zum Genufs des Schönen bahnt. Hieher gehört nicht (worüber A. L. Z. 1844. Jan.) die Frage nach den Vorstudien und Ergebnissen seiner mit praktischem Blick geschriebenen Schilderungen; auch sieht jeder dafs aphoristische Skizzen der Gattungen keine zusammenhängende Geschichte derselben sondern nur Bindeglieder und Erläuterungen der individuellen Gemälde bedeuten; manches wesentliche lag dem Plan oder der Eigenthümlichkeit des geistvollen Mannes fern, namentlich die bündige Zeichnung der Autoren und ein Zusammenfafsen ihrer Züge in kernigen Summen, selten ist er auf Stilarten und Sprachform, nirgend auf die Schicksale des Textes und seine Bearbeiter eingegangen. Wir möchten hingegen das von ihm befolgte plastische Prinzip beschränken, die Charakteristik und Schilderung des Menschen und Künstlers in Autoren ungleichen Ranges. Dieser Standpunkt ist uns zwar aus der Aesthetik und historischen Erudition geläufig geworden, dennoch aber einseitig, weil die litterarischen Gröfsen auch Vertreter ihrer Gesellschaft in Politik, in sittlichen Ideen und geistigen Interessen waren; er wird nicht ausreichen um die Geschichte der Litteratur aus ihren eigensten Motiven zu entwickeln; man müfste denn an biographischen Denkmalen sich genügen lassen. Gerade die Litteratur der Griechen schliefst sämtliche Kräfte der Nation ein und geht in ihrem Staatensystem auf. Sie bewahrt daher einen Schatz des erlebten und gedachten, ein Ergebnifs von Ideenkreisen und Gruppen, welche zuerst in aller Freiheit partikular und wenig gedrängt neben einander wirken, dann durch die Macht des Gedankens, der kritischen Reflexion und gesellschaftlichen Bildung in eine gemeinsame Bahn gezogen werden; weiterhin sinkt die plastische Harmonie auf ein untergeordnetes Moment herab. Die Darstellung eines solchen Stoffs mufs demnach zuvörderst die Individuen vollständig begrenzen, dann aber in ihrer Wirksamkeit auch Grundzüge, Wendungen und Gegensätze der Kul-

tur oder Intelligenz nachweisen; das litterarische Geschäft wird ein Umgestalten der äufseren Thatsachen in die Welt der Innerlichkeit sein, und kann nicht ohne Divination oder ein psychologisches Element bestehen. Nur so läfst sich zu richtiger Gliederung gelangen, und das Prinzip einer Eintheilung ohne Mechanismus finden. Zwar bewegt sich jedes konstruktive Verfahren, welches in den Stoff mit deutendem Geist eindringt, auf schlüpfrigem Boden, und das Mifstrauen der Menge tritt ihm entgegen. Denn sobald man den Umfang der Autoren ausmifst, ihren Absichten ahnend und mit Liebe nachzugeben versucht, selbst kleine Zufälligkeiten benutzt, wächst die Gefahr der phantastischen Reproduktion, dafs sie zu weit gehe und zu viel sehe; doch sind darum die Täuschungen nicht geringer, wenn man ein zu kleines Mafs nimmt und die hervorstechenden Figuren, deren Glanz durch Isolirung sich noch erhöht, aufser ihrer Stellung im Ganzen betrachtet. Sicher gilt hievon das Wort, welches in einer anderen Frage der Kunstrichter bei Dionysius sprach: *ἓν δὲ τοῦτο δυσχυρίζομαι, ὅτι οὐκ ἔστι μεγάλων ἐπιτυχεῖν ἐν οὐδενὶ τρόπῳ, μη τοιαῦτα τολμῶντα καὶ παραβαλλόμενον, ἐν οἷς καὶ σφάλλεσθαί ἐστιν ἀναγκαῖον.* Das Gelingen der Arbeit, die weder einzig Historie noch Kunst und Ergebnifs philosophischer Anschauung ist, beruht auf dem Einklang vieler in Form und Gehalt schwer zu vereinender Thätigkeiten.

Wenn hier aber irgendwo fester Grund erwartet werden soll, so hängt alles an einer scharfen Bestimmung der Stilarten und der individuellen Schreibart. Die Sprache gibt den Schlufsstein der gesamten Charakteristik, vom Ganzen und von seinen edelsten Gliedern, als ein treuer Spiegel des Lebens und Denkens; nach dem alten Satz: *οἷος ὁ βίος, τοιοῦτος ὁ λόγος.* Dies ist der Platz, wo die Grammatik in das litterarische Studium eingreift und die tiefe geistige Bedeutung einer gern verschmähten Disciplin zu Tage kommt, wo sogar Nutzen und Anwendbarkeit derselben begreiflich wird. Nun sind in keinem Punkte die Litterargeschichten schweigsamer und lückenhafter; die Prosa namentlich vertreten viele fleifsig gelesene und citirte

Männer von Ruf oder praktischem Werth, über deren formale Bildung und Sprache nirgend eine sichere Belehrung zu finden ist. Für die Mehrzahl der Autoren fehlt es hier an aller Ueberlieferung, und bei der Jugend des Fachs und der kritischen Apparate darf man hierüber kaum sich wundern; in unzähligen Fällen beruhen die so zuversichtlich lautenden Urtheile fast auf keinem Studium, sind matt oder falsch, und gewähren noch weniger einen klaren Begriff, um Leser und Kritiker zu leiten. Im Gegentheil erfährt man über Komposition und Satzbau, Wortschatz und Diktion, also die wesentlichsten Erscheinungen des Textes, wodurch Verständnifs und Charakteristik des Autors ihren Abschlufs finden, selten mehr als etliche gleichgültige Worte, deren Ursprung auf einen nicht zu tief gewurzelten Eindruck zurückgeht. Da nun kein gründlicher Fortschritt in der Litterargeschichte des Alterthums anders als durch diesen Theil der Arbeit zu bewirken ist, so habe ich dem früher (I. p. XI.) angedeuteten Satze gemäfs die gröfste Sorgfalt für Pflicht gehalten; wenn auch meistentheils in Summen oder Umrissen. Nur dann ist der Ausführlichkeit einiger Raum gegeben, wenn die Thatsachen des Stils und der sprachlichen Kunst, die Rückstände und das Bedürfnifs neuer Forschung, auch der Einflufs derselben auf die Fragen der inneren Kritik hervorzuheben waren. Die Fachgelehrten haben freilich bereits nachgelafsen und mit geringer Lebhaftigkeit die Gebiete der Griechischen Grammatik angebaut, welche mit der stilistischen Kunst zusammenhängen; dafür aber in den letzten Jahren mit Leidenschaft und fast Schlag auf Schlag enge litterarische Themen ausgebeutet (wie den Kyklos, einige Meliker, das Problem der Tetralogien, die verlorenen Tragiker, neuerdings gar in drei Schriften auf einmal Philoxenus und seine Kunstgenossen), meistentheils Themen von unergiebiger Natur, welche zu wiederholten Malen aufgenommen doch nichts als neue Muthmafsungen und denselben Stoff in anderer Fafsung bieten. Vielmehr wäre dringend zu wünschen dafs sie ihre Kraft den unentbehrlichen Monographien über Stil und Grammatik grofser und mittlerer Autoren zuwen-

den mögen. Hier ist noch genug des wahren Verdienstes übrig; weder Litteratur noch Grammatik und Kritik können ohne solche Sonderschriften, die freilich harte Arbeit fordern und mit keiner Kompilation oder Schönrednerei zu leisten sind, auf die Länge fruchtbar fortschreiten. Begehrt man aber Einheit in der Mannichfaltigkeit, ein Gesamtbild welches aus der Fülle zersplitterter Züge hervorgehen soll, so wird der Begriff vom Stil reicher und vielgestaltiger Autoren erst dann voll und lebendig, wenn der allgemein vorschwebende Typus in Gattungen und Individuen auf verschiedenen und oft unähnlichen Stufen beobachtet ist. Zwar scheint dieser Stufengang dem hypothetischen Vorurtheil einer wachsenden und niemals ermattenden Vollkommenheit im Stil zu widersprechen, aber die Prosa läfst ihn in weit gröfserem Umfang wahrnehmen, und Erfahrungen jeder Art erweisen dort wie die Zufälligkeiten des menschlichen Loses neben Kunst und Genie ihr Recht behaupten.

Endlich vom unbequemsten Anhang litterarhistorischer Werke, vom dem bibliographischen Theil. Einige Bestimmungen über das Mafs, die Vollständigkeit und Treue desselben sind unerläfslich. Für letztere hat Hoffmann im *Lex. Bibl.* soweit gesorgt, dafs wer nicht in der Nähe grofser Bibliotheken lebt und mit eigenen Augen die ganze Reihenfolge der Ausgaben überblicken kann, daran einen sicheren Rückhalt besitzt. Anders steht es um die Vollständigkeit. Bei der Ausdehnung der unförmlich angewachsenen Massen und in Betracht der Schwierigkeit, so vielfältigen und kostbaren Apparat beisammen zu finden, ist man geneigt im voraus auf jene zu verzichten. Eine Mehrzahl akademischer Schriften, Universität- und Schulprogramme kommt nicht in jede Hand; eine Zahl gründlicher Recensionen welche manches Buch aufwiegen, jetzt aber in der journalistischen Flut verschwimmen, geräth in rasche Vergessenheit; selten gewährt sogar eine grofse Stadt die Mittel zur gleichmäfsigen Kenntnifs von den Uebersetzungen, den lehrreichsten Stufen der Reproduktion, wenn man wissen will, in welchen Formen und Wendungen der

antike Geist, unserem Gefühl und der modernen Bildung entsprechend, glücklich gefafst sei. Wir gelangen in den meisten Fällen nur zu Deutschen und Französischen Uebersetzern; auch hier konnte kaum etwas anderes als die Kunde der zugänglichsten Werke beabsichtigt werden. Sonst würde wol der rechte Platz, um solchen Apparat in seiner ganzen Breite geordnet aufzunehmen und den Gebrauch desselben durch gewissenhafte Schätzung seines inneren Werthes, gelegentlich auch durch Auszüge zu bestimmen, nur eine *Bibliotheca Graeca* sein: wenn sie nemlich anders als der Harlesische Fabricius eine wahre gesichtete Bibliothek ist, welche statt blofser Titel und Kollektaneen von ungewisser Hand ein kritisches Archiv gibt und aus unmittelbarer Einsicht über die Geschichte der Texte, die Familien der verglichenen, die Register der noch rückständigen Codices, die Verwandschaft und Bedeutung der Ausgaben, den Nutzen und Charakter der Monographien nebst Anhängen zerstreuter litterarischer Denkwürdigkeiten belehrt. Doch für ein Unternehmen dieses Umfangs möchte so schnell nicht mehr die Zeit kommen; auch bedürfen wir jetzt einer näheren Arbeit, welche minder langathmig und unseren Interessen verwandter ist. Wer hätte nicht die Bücherlast empfunden, unter welcher die Philologie des Griechischen und Römischen Alterthums seufzt? wer nicht von frühen Jahren an den Aufwand beklagt, welchen der Erwerb so vieler unnützer und gedankenlos sich wiederholender Bücher erheischt, oder die Schwierigkeit, wenn man bei jeder etwas eingehenden Untersuchung eine Menge zerstreuter, alter, seltener Drucke zusammenbringen soll, wofür nur eine kleine Zahl reich ausgestatteter öffentlicher Bibliotheken genügt? Und wenn schon der Uebelstand, dafs wenigen dieses verschwenderische Fach zugänglich wird und die meisten ihren Blick auf ein enges Besitzthum einschränken müssen, ein arger Schaden ist, so steigert ihn noch jener erwähnte Luxus in Detailschriften und monographischem Beiwerk. Zwar fordert ein sorgfältiger Ausbau des Ganzen mehr als je dafs wir in die Tiefen und Besonderheiten des Stoffs eindringen, daneben aber

gilt als billige Voraussetzung dafs alle Forschung auf das wahre Bedürfnifs, auf die dunklen und unbekannten Plätze gerichtet sei, dafs sie nicht in die Breite sich verlieren soll und erst dann wesentlich fördert, wenn sie nicht blofs einige frische Blätter sondern fruchtbare Lebenskeime treibt. Ohnehin ist die Detailforschung, auch im besten Sinne geübt, von einem fühlbaren Nachtheil begleitet: sie schwächt die Einfachheit des Studiums, sie stört den treuen unbefangenen Geist der Hingebung an den antiken Text, und man hat nunmehr häufig genug bemerkt dafs unsere wenig älteren Vorgänger bei geringerer Gelehrsamkeit das Alterthum mit einer jetzt verschollenen Wärme und Weihe der Begeisterung aufnahmen. Diesen Enthusiasmus zurückzurufen mufs eine der nächsten Aufgaben sein; dafür ist aber nothwendig dafs unser Besitzthum, vom Ballast des veralteten und vom falschen Schein des Reichthums befreit, auf seinen wahrhaften Bestand in engen Grenzen beschränkt, und überall in den letzten sicheren Resultaten vergegenwärtigt werde. Die Griechische Litteratur gestattet trotz ihrer beschwerlichen Masse noch am ehesten eine solche Revision, denn ihr methodisches Studium hat erst seit dem vorigen Jahrhundert begonnen. So mag auch dieser Grundrifs ein Beitrag sein, um ein gesichtetes und lebendiges Wissen von den Griechischen Meisterwerken zu fördern.

Uebersicht der Hauptstücke

des zweiten Theiles.

Zweite Abtheilung.

Nachträge
zum zweiten Theil.

Zur ersten Abtheilung.

S. 60. (vgl. 218.) J. Classen Beobachtungen über den Hom. Sprachgebrauch, Frankf. 1867.

- 121. Darstellungen der beiden Griechen, Georg Mistriotes *Ἱστορία τῶν Ὁμηρικῶν ἐπῶν*, Leipz. 1867. und Valetta, *Ὁμήρου βίος καὶ ποιήματα. Πραγματεία ἱστορικὴ καὶ κριτικὴ ὑπὸ Ἰ. Ν. Βαλέττα*, Lond. 1867. 4. für uns ohne Interesse. F. Nutzhorn Die Entstehungsweise der Hom. Gedichte, Leipz. 1869. Dess. Dänisch geschriebene Diss. Kopenh. 1863.

- 158. L. Gerlach Die Einheit der Ilias und die Lachmannsche Kritik: Philol. Bd. 30. vorn.

- 159. Benicken *de Iliadis carmine primo*. Diss. Berl. 1868.

- 173. Peppmüller *De extrema Il. rhaps.* Diss. Hal. 1868.

- 175, 9. Ueber die Wahrheit der Homerischen Berichte welche die Oertlichkeit von Ithaka betreffen urtheilt Hercher im Hermes I. 263. ff. ganz anders als Gell u. a. Er sucht darzuthun dafs der Dichter mit der Natur jener Insel völlig unbekannt war, dafs er niemals sie könne besucht haben; wie denn auch keiner der Alten oder der Neueren bis auf unser Jahrhundert sie mit eigenen Augen sah. Wenn aber diese Behauptung sicher ist, so läge hierin ein wichtiges Moment, welches unerwartet den phantastischen Standpunkt der Odyssee bestätigen würde. Doch widerspricht der ziemlich ausführliche Bericht von Fr. Thiersch (Leben II. 1866. p. 332. ff.), welcher Ithaka sah und viele Züge der Homerischen Beschreibung wieder erkannte, namentlich aber die basaltische Grotte der Nymphen.

  Z. 32. Kirchhoff Die Composition der Odyssee. Gesammelte Aufsätze. Berl. 1869.

- 189. f. Des Aristoteles *Ἀπορήματα Ὁμηρικά*, bestehend in 28 Numern oder Notizen, hat gesammelt Val. Rose im Aristoteles Pseudepigraphus (L. 1863.) p. 148. ff. und im Aristot. T. V. p. 1501. ff. fr. 137—175. Vgl. Heitz Die verlorenen Schriften des Aristot. (L. 1865.) p. 258. ff.

- 190. J. La Roche Die Homerische Textkritik im Alterthum, Leipz. 1866. Dieses nützliche Buch schliefst mit einem Verzeichnifs der bekannt gewordenen Handschriften Homers. Eine Zugabe sind dess. Homerische Untersuchungen, Leipz. 1869.

  Rhianus: II. 2. p. 733.

- 196. Didymi *Περὶ τῆς Ἀρισταρχείου διορθώσεως fragmenta ad Il. A. ed. A. Ludewich*, Regim. 1865—67. II. 4.

S. 199. *Aristonici Περὶ σημείων Ὀδυσσείας reliquiae emendatiores ed. O. Carnuth, Regim.* 1869.
- 207. *Polak Obss. ad Scholia in Odysseam*, LB. 1869.
- 217. Z. 31. 4. Aufl. 1868—69. Desselben unvollendeter Komm. zur Ilias 1868. *Odyssea ad fidem libr. opt. ed.* I. La Roche, Lips. 1867—68. II. mit dem krit. Apparat.
- 218. Z. 26. *Egger Revue des traductions françaises d'Homère*, in s. *Mémoires de littérature ancienne*, Paris 1862. N. VII.
- 230. Althaus *De Batrachomyomachiae Hom. genuina forma, Diss. Gryphisw.* 1866.
- 234. *Cobet in Hom. h. in Cererem, Mnemosyne* X. 308. ff. Kritische Bearbeitung: *Hymnus Cereris Homericus ed. Fr. Buecheler*, L. 1869.
  Hignard Sur les hymnes homériques, Paris 1864. Fietkau *De carminum Hesiodeorum atque Hymnorum quatuor magnorum vocabulis non Homericis, Regim.* 1866. Windisch *De Hymnis Hom. maioribus, Diss. Lips.* 1867. Guttmann *De H. Homericorum historia critica, Diss. Gryph.* 1869.
  Greve De H. in Mercurium Homerico, Münster 1867. O. Schulze *De H. in Merc. Hom. compositione — et interpolationibus, Hal.* 1868. M. Schmidt im Rhein. Mus. XXVI. 162. hat erkannt dafs dort v. 30—38. nach Ausscheidung der üblen Interpolationen auf 5 Verse sich reduziren. Wirsel *Quaest. de H. in Venerem H.* Münster 1870. R. Thiele *Prolegomena ad H. in Ven. H. Hal.* 1872. Dieser Wetteifer sovieler jüngerer Forscher läfst eine zusammenfafsende Schrift wünschen und erwarten, worin alles was die Charakteristik, den Zustand und den Wortschatz der gröfseren Hymnen angeht nebst Auswahl der kritischen Beiträge vereinigt würde.
- 265. Den Text dieses sogenannten Certamen hat aus demselben Florentinus, woher ihn Stephanus zog, unter der Ueberschrift, *Περὶ Ὁμήρου καὶ Ἡσιόδου καὶ τοῦ γένους καὶ ἀγῶνος αὐτῶν*, berichtigt herausgegeben Fr. Nietzsche *in Acta Societ. philol. Lips. ed. Ritschl*, L. 1871. I. vorn. Derselbe besprach diesen lückenhaften Traktat, den er dem Rhetor Alkidamas zuschreibt, sorgfältig im Rhein. Mus. Bd. 25. 528. ff. und 26.
  285. Nachlese zur Proklos-Masse der Scholien zum Hesiod gab aus einem Monacensis S. XVI. Usener im Rhein. Mus. XXII. 590. ff.
- 294. Hesiodos Werke und Tage — geprüft und erklärt von A. Steitz, L. 1869.
- 304. Theog. mit Einl. u. krit. exeget. Anm. v. Welcker, Elberf. 1865. Schoemann Die Hesiod. Theogonie ausgelegt und beurtheilt, Berl. 1868.
- 323. *Hesiodi quae feruntur carminum reliquiae c. comment. crit. ed. C. F. Schoemann, Berol.* 1868. *Hesiodea quae feruntur carmina — recens. A. Koechly, lect. var. subscripsit G. Kinkel. P. I. L.* 1870.

S. 329. Einiges zur **Melampodie** (die Schreibart *Μελαμπόδεια* zieht er vor) hat Meineke im Hermes I. 327.

- 334. Philodemus *περὶ εὐσεβείας* col. 91. (ergänzt von Nauck im *Bulletin de l'Acad. d. Sc. de Petersb.* T. 7. p. 191.) *παρὰ δὲ τῷ ποιήσαντι τὴν Δαναΐδα τῆς μητρὸς τῶν θεῶν θεράποντές εἰσι Κουρῆτες.*

- 382. Zwei Königsberger Diss. *De differentia orationis Homericae et posteriorum epicorum — in usu et significatione epithetorum*, von Th. Fischer 1851. 4. und A. Kreutz 1865. P. Witting *De usu coniunctivi et optativi in enuntiationibus secundariis apud epicos Graecos*, *Hal.* 1867. vgl. II. 751. 756.

- 408. Patzig *De Musaei grammatici emendatione*, *Diss. Lips.* 1870. Aus dieser nützlichen Dissertation werden die Gruppen und Werthe der Hand- oder Abschriften des Musaeus (sie sind jung und stammen, auch der gute Palatinus, meistentheils aus S. XV.) genügend sich erkennen lafsen. S. 407, 33. ist statt „beide noch unbenutzt" zu setzen: dem befseren Text des Lascaris folgte zuerst H. Stephanus in d. *P. princ. hero.*

- 419. Einen neuen aber unfruchtbaren Versuch um die Sammlung der **Orphischen Hymnen** (Stücke verschiedener Zeiten seien zwischen dem 3. Jahrh. vor und dem 2. nach Chr. gemacht) irgend einem mystischen Kult anzueignen wagte Petersen im Philol. 27. 385. ff. Er nahm keinen Anstofs daran dafs diesen Hymnen epische Phraseologie, selbst Griechischer Wortgebrauch fehlt, wenn nur ihre vermeinten Hintergedanken (selbst die Moeren als Regengöttinnen, die Nereiden 23. als Stifterinnen eines Geheimdienstes) sich mit Phantasmen der Mysterien vereinigen liefsen.

433. P. R. Schuster *De veteris Orphicae Theogoniae indole atque origine*, L. 1869.

- 453. Kleinere Ausgabe, *Oracula Sibyllina — ed. C. Alexandre, ed.* II. *Paris.* 1869.

Krit. Beiträge zu den **Sibyllina** von Meineke, Philol. 28. 577. ff.

- 457. Drei von Miller sehr verdorben herausgegebene Hymnen, zum Theil magischen Inhalts, hat Meineke berichtigt, Hermes IV. 56. ff.

- 512. Zum Artikel Solon der Bericht von E. v. **Leutsch** im Philol. Bd. 31. 130. ff.

- 531. Am ausführlichsten hat unter den Zeitgenofsen über die Reste, Zustände und muthmafslichen Verfafser der **Theognis**-Masse, nicht ohne mehrfache Beiträge zur Kritik und Erklärung, gehandelt E. v. **Leutsch** im Jahresbericht s. Philologus Bd. 29. 30. Gröfsere Bündigkeit und ein geringerer Grad von Entschiedenheit im Vortrag so streitiger Ansichten war zu wünschen, um auf einem nebelhaften Gebiet den Pfad nicht ganz zu verlieren. Er glaubt (Bd. 29. 525.) unsere Sammlung des Theognis habe nicht bereits im Attischen Zeitalter existirt,

sondern sei nach Cyrillus oder in der zweiten Hälfte des 5. Jahrh. p. C. entstanden. Hierin ist ihm Nietzsche Rhein. Mus. 22. 184. ff. beigetreten, unter Voraussetzung dafs die Redaktion der Sprüche nach Stichwörtern (woher die vielen Wiederholungen) ausgeführt wurde. Diese Hypothese bestreitet Fr. Fritzsche (bei Leutsch p. 526—546.) und zeigt mindestens wieviele Bedenken eine Redaktion nach Stichwörtern hat, wenn man die Gruppirung des Gedichts darstellen will; unter anderen wird bemerkt dafs in mehreren gröfseren Schichten jede Anrede fehlt, dafs Kyrnos jetzt in 76, Polypaïdes in nur 9 Stellen vorkommt. Wenn daher zu vermuthen sei dafs unser Theognis aus verschiedenen Sammlungen zusammengesetzt worden, so war vielleicht nur eine derselben, die man hauptsächlich benutzte, nach dem Stichwort geordnet.

S. 535. Nachträglich sind die Lesarten des Mutinensis vervollständigt worden von Leutsch 29. 546. ff. (vgl. 638. fg.) und im Konjekturenbüchlein H. van Herwerden *Animadv. philol. ad Theognidem*, *Trai.* 1870. p. 47. ff. Sonst erhellt aus der neuesten Vergleichung (*Theognidis Elegi e codd. tribus ed. Chr. Ziegler*, *Tubing.* 1868.) dafs Venetus K aus dem Vaticanus O abgeschrieben ist.

- 560. Die Fragmente des *Πέπλος* auch im Aristoteles der Berl. Ausg. T. V. p. 1574—78.

- 575, 34. Bergk *Anthol. lyr. ed.* 2. 1868.

- 654. Niggemeyer *De Alcmane*, Münsterer Diss. 1869. Ueber des Alkman Parthenion: Ahrens im Philologus, zwei Artikel, Bd. 27. Blafs im Rhein. Mus. Bd. 23. 25. *Fragment du Parthénée d'Alcman — restauré, commenté et traduit par M. A. Canini*, Paris 1870.

- 692. *Anacreontis Teii quae vocantur Συμποσιακὰ ἡμιάμβια ex Anthol. Palatinae volumine — Parisiensi post H. Stephanum ed. Val. Rose*, L. 1868.

- 706. Den übel zugerichteten Text dieses Klageliedes der Danae haben wiederholte kritische Versuche (darunter einer von Nietzsche Rhein. Mus. 23. 480. ff.) nicht geniefsbarer gemacht.

- 721. E. Buchholtz Die sittliche Weltanschauung des Pindaros u. Aesch. L. 1869. Diss. v. C. Bulle, Bonn 1866. Einiges bei Kortüm Geschichtliche Forschungen, L. 1863.

  W. Christ Die metrische Ueberlieferung der Pind. Oden, Abhandl. d. Münchener Akad. Philol. Cl. XI. 1868.

- 727. Zahlreiche Diss. über Wortstellung (Harre Berl. 1867.) und Syntax, namentlich Kasuslehre (Friese Berl. 1866.), O. Erdmann *De Pindari usu syntactico*, Königsb. 1867.

- 738. W. Christ Die älteste Textüberlieferung des Pindar, Philol. XXV. 607. ff. zeigt dafs in vielen Varianten des Pindarischen Textes noch die Spur der Umschreibung in das jüngere Alphabet oder die Mifsdeutung der ursprünglichen Vokalzeichen sich wahrnehmen lafse; dafs viele Stellen zu berichtigen

seien, manche Formen aber zweifelhaft bleiben. Desselben recognitio des Textes, L. 1869.

S. 739. Pindars Siegesgesänge Gr. u. Deutsch mit Prolegg. über P. Kolometrie von M. Schmidt, Jena 1869.

Zur zweiten Abtheilung.

S. 1. Ein originales Buch zur ästhetischen Beurtheilung des antiken Dramas: M. Rapp Geschichte des Griech. Schauspiels vom Standpunct der dramatischen Kunst, Tübingen 1862.
Patin Études sur les tragiques grecs. 3 *éd.* Paris 1865—66. IV. s. unten p. 197. Z. 23. vollendet 1869.

90. Die bei der Aufgrabung im Theater Athens gefundenen Inschriften sind gesammelt in der Ἀρχαιολογικὴ Ἐφημερίς, Athen 1863.

- 119. Die zahlreichen Vorschläge für Ps. Plut. p. 841. zählt Sommerbrodt im Rhein. Mus. XIX. 130. ff. auf und vermehrt sie mit der paradoxen Aenderung, τὸν τῆς πόλεως γραμματέα ἀναγινώσκειν τοῖς ὑποκρινομένοις, οὐκ ἐξεῖναι γὰρ αὐτὰς παρυποκρίνεσθαι, d. h. durch Abweichungen vom normalen Text verhunzen.

144. Ueber die Wahl und Stellung der Richter s. auch Muthmaſsungen von W. Helbig, Zeitschr. f. Gymnas. XVI. 97. ff.

- 173. Die bis zum Ueberdruſs besprochene Frage was dem Aristoteles eine πρᾶξις σπουδαία bedeute, hat nochmals Ed. Friederichs im Philol. Bd. 29. 716. ff. wieder aufgenommen und in gesuchtester Form beantwortet, als ob jener Ausdruck weder einen ethischen noch aesthetischen Begriff zulieſse. Da φαύλη gegenüber steht, so muſs ein heroischer und ernster Charakter mit sittlichem und erhabenem Gehalt verbunden gedacht sein.
- 229. H. Buchholtz Die Tanzkunst des Euripides, L. 1871.
- 307. Ein Facsimile des Laurentianus gab R. Merkel im Prachtdruck Oxf. 1871. f.
- 336, 24. W. Dindorf *Lexicon Sophocleum*, L. 1871.
- 353. Soph. König Oidipus—berichtigt..erkl. v. Fr. Ritter, L. 1870.
- 384. M. Schmidt Die Sophokl. Chorgesänge rhythmirt, Jena 1870.
- 372, 12. und desselben Hasselbach Sophokleisches, Frkf. 1861. welches Buch allein mit dem Philoktet sich beschäftigt. Ausgg. von Phil. und Trachiniae: *critically revised — and explained by M. Blaydes, Oxf.* 1871.
- 442. J. H. Schmidt Die Monodien und Wechselgesänge d. Att. Tragödie. Text u. Schemata d. lyrischen Partien bei Euripides, L. 1871.
- 492. Ein Nachtrag zu den Lesarten des Florentinus, aus welchem Electra herausgegeben ist, von Kirchhoff im Hermes VI. 253. ff.
- 529, 22. Zwei Hallische Prooemia von Bergk 1868.
- 542. Chr. Muff Ueber den Vortrag der chorischen Partieen bei Aristophanes, Halle 1872. nebst e. Programm desselben.

IV. Geschichte der dramatischen Poesie.

Darstellungen und Sammlungen der dramatischen Litteratur. A. W. v. Schlegel Vorlesungen über dramatische Kunst und Litteratur, Heidelb. (1809) 1817. III. im ersten Theil oder Werke Th. 5. Ch. Magnin *Les origines du théâtre moderne précédée d'une introduction contenant des études sur les origines du théâtre antique, Par.* 1838. Welcker Die Griech. Tragödien mit Rücksicht auf den epischen Cyclus geordnet, Bonn 1839—41. III. Bode Gesch. der Hellen. Dichtk. dritter Band in zwei Theilen, Lpz. 1839. fg. Darley *the Grecian drama, Lond.* 1840. Müller Gesch. der Griech. Litt. Kap. 21. ff. J. L. Klein in den vorderen Bänden s. Geschichte des Dramas, Leipz. 1865. ff.

Poetae Graeci veteres, tragici, comici, lyrici, epigrammatarii, Gr. et Lat. Colon. Allobr. 1614. II. f. *Poetae scenici Graecorum. Rec. et annott. instruxit F. H. Bothe, L.* 1825—31. X. 8. *Poetae scenici Graeci, cum fragm. fabularum perditarum ed.* G. Dindorf, *Lips.* 1830. *Oxon.* 1851. 4. Dess. Ausgaben der Dramatiker, *Ox.* 1832—35. VI. 8. nebst den betreffenden *Annotationes, in Aeschylum* 1842. *in Sophoclem* 1836. *in Euripidem* 1839. II. *in Aristophanem* 1837. II. acc. *Scholia Graeca* 1838. III. *Metra Aesch. Soph. Eurip. et Aristoph. descripta* 1842. Dess. Revision mit Einleitungen und kritischen Nachweisen, *Poetarum scenicorum Graecorum — fabulae superstites et perditarum fragmenta ex recens. et c. prolegg.* G. D. *Ed. V. Lips.* 1867—68. Brumoy *le théâtre des Grecs, Par.* 1730. III. 4. u. öfter; neue Bearbeitung von *Rochefort, du Theil, Prévost, P.* 1785—89. XIII. 8. von *Raoul-Rochette* 1820—25. XVI. 8.

Fragmentsammlungen: Anm. zu §. 113, 3.

Dramaturgische Litteratur der Alten. Im allgemeinen Casaub. *in Ath.* VI. p. 235. *E.* Böckh *in Corp. Inscr.* I. p. 350. Welcker d. Griech. Tragöd. p. 93. ff. Ad. Trendelenburg *Grammaticorum Graecorum de arte tragica iudiciorum reliquiae*, Bonn. 1867. Aristoteles und die Peripatetiker: Plut. *adv. Epicur.* p. 1096. A. *ὡς Ἀριστοτέλην καὶ Θεόφραστον καὶ Ἱερώνυμον καὶ Δικαίαρχον οἱ περὶ χορῶν λόγοι καὶ διδασκαλίαι καὶ τὰ δι' αὐλῶν προβλήματα καὶ ῥυθμῶν καὶ ἁρμονίας* (*ηὔφραναν*). Unter Schriften des Aristoteles *Diog. Laert.* V, 26. *Νῖκαι Διονυσιακαὶ ά. περὶ τραγῳδιῶν ά. διδασκαλίαι ά.* In sechs Citationen kommt *Ἀριστοτέλης ἐν ταῖς διδασκαλίαις* vor. Diesen Nachlaſs mit den didaskalischen Notizen s. bei V. Rose *Aristoteles Pseudepigraphus* p. 552—561. Die mehrmals erwähnten *Διδασκαλίαι* betrafen Tragödien und Komödien, Ionsius *de S. H. Ph.* I, 11, 2. Dicaearchus, *id.* I, 16.

seiner Kunst verbunden wird; die Hörer beider Männer sahen in ihnen Neuerer am einfachen Text und Spiel des kyklischen Chors. Dem Volk mufste jeder Eingriff nicht nur in das Melos und den religiösen Brauch sondern auch in die rauschenden Improvisationen einer Festlichkeit mifsfallen, deren zwanglose Formen zur Laune des Naturkultes heiter stimmten, die deshalb auch als Eigenthum der versammelten Gemeine betrachtet wurden; nicht so leicht liefs man sie daher in die Hände gelehrter Meister übergehen, noch weniger aber sollten sie durch strenge Technik geregelt dem popularen Interesse sich entfremden. Ob nun jenem Bacchischen Männerchor alle symbolische Darstellung und Mummerei gefehlt hat, ob nicht einige Theilnehmer desselben nach altem Herkommen die Rollen von Satyrn spielten, da diese Figuren vom Dionysischen Mythos unzertrennlich waren, ist unbekannt. Sicher blieb das satyrhafte Spiel mit entsprechenden Masken und Tänzen längere Zeit eine bäuerliche Lust, an der die niederen Kreise sich erfreuten, und es kann nicht befremden dafs die vom Landvolk regellos in unverhüllter Natürlichkeit gesungenen Lieder (*φαλλικὰ*) nicht minder der Aufmerksamkeit des Forschers als der strengen Aufsicht des Staates sich entzogen. Um so leichter begreift man dafs beide Formen Dionysischer Lustbarkeit mehr durch Grade der Bildung als durch religiösen Geist von einander geschieden waren; dafs sie später nahe zusammenrücken konnten und durch Vermittelung der Kunst sich vertrugen; auch besagt ein altes Zeugnifs dafs Arion (§. 64, 3.) theils die tragische Weise nebst einem festen Chor geschaffen, theils Satyrn mit metrischen Texten ausgestattet habe. Dieser Stufe der Fortbildung scheint das prokeleusmatische Versmafs (*εἰςόδιον*) anzugehören, dessen die satyrischen Chöre nach der Sage sich bedienten. Doch beginnt eine genauere Kenntnifs von diesem untergeordneten Drama nicht vor den Zeiten des Aeschylus, als Pratinas von Phlius nach Athen kam und dort neben Choerilus und anderen seine so benannten *Σατύρους* oder das Satyrspiel als Ergänzung und Beiläufer der beginnenden Tragödie auf die Bühne brachte; vielleicht

darf man den Pratinas selber für jenen Künstler halten, welcher den rohen formlosen Stoff des dämonischen Sagenkreises, den das Satyrspiel einnahm, durch einen festen Plan zu begrenzen verstand. Vorläufig aber berührten sich solche Satyrn selbst auf dem Attischen Boden wenig mit der Tragödie, welche Thespis ein Ikarier, der den kyklischen Chor unter den Pisistratiden (seit Ol. 61.) nicht ohne Ruf scheint geleitet zu haben, aus dem Dithyrambus hervorgehen liefs. Dafs man ihn, den Anfänger einer neuen Gattung, schon früh für einen naiven Dramatiker nahm, dessen Entwürfe man auf einer wandernden Bühne hören konnte, diese Vorstellung erklärt sich schon aus dem Verlust seiner für eine spätere Zeit so wenig anziehenden Dichtung, der jeder Muthmafsung einen freien Spielraum eröffnete. Mindestens ahnt man aus den dürftigen Nachrichten über diesen Mann dafs sein neues Unternehmen nicht ohne Plan war; es fiel in einen Zeitpunkt praktischer Intelligenz und 7 dichterischer Reife, wo bereits das Epos an das Ziel, das Melos zur Blüte kam und die Richtung auf neue Formen oder Ideen (wie wenig später die Versuche der Megarischen Komiker und die kühne Theologie des Onomakritos beweisen) nur frische, von künstlerischem Trieb und Reflexion erregte Naturen besonders in Athen zu fordern schien. Thespis also wies dem Führer des dithyrambischen Reigens ein zweites Geschäft an, er übertrug ihm die Rolle des Schauspielers, der in schicklichen Pausen mythische Geschichten aus dem alten Epos, ohne Zusammenhang mit dem Dionysosliede, vortrug; er stellte diesen erzählenden Chorführer auf einen erhöhten Platz, in Umgebungen die ein Vorspiel des Theaters bedeuteten, nachdem der kyklische Chor bereits in Athen fixirt und städtisch geworden war. Vom Dialog findet man aber in jenem Anhang, den der Dithyrambus zuliefs, noch keine Spur, auch erfährt man nichts von der metrischen Form; das epische Beiwerk stand wol unvermittelt neben dem melischen Gedicht. Der weltliche Mythos wurde daher von mimischer Charakteristik begleitet und durch Masken oder entsprechende Mittel über das Mafs gewöhnlicher Anschauung gehoben; die Bacchische Feier

erhielt ein freies poetisches Element und der fast eintönige Festgesang gewann einige Mannichfaltigkeit und Würde. Die Summe dieser Erfindungen ist äufserlich in der Tradition zusammengefafst, dafs Thespis den einleitenden Theil und den Vortrag einer tragischen Begebenheit zuerst unternahm. Sein jüngerer Zeitgenosse Choerilus der Athener (um Ol. 64.) wird selten genannt, und man weifs nicht ob er das Werk des Vorgängers fortführte. Zwar wenn er wie man hört schon für Ausstattung des Schauspiels sorgte, so wurde durch ihn der Fortbau der jungen scenischen Gattung gefördert; sicher scheint aber nur die Notiz zu sein dafs der sonst unscheinbare Dichter eine grofse Fruchtbarkeit im Satyrspiel bewies. Besser bezeugt ist die verdienstliche Thätigkeit des Phrynichus, Sohns des Poly-
8 phradmon: in seiner Laufbahn treten die Jahre Ol. 67, 2. und 75, 4. (511—476.) als namhafte Glanz- oder Endpunkte hervor. Dieser Dichter fafste zuerst die tragische Dichtung in würdigem Geist, und indem er die theatralische Zurüstung mit einem poetischen Plan verband, erhob er sie zu jenem Grade künstlerischer Haltung, der ihr Achtung erweckte. Damals erst kam ein öffentlicher Wettstreit in Tragödien auf, ein solcher setzt aber Anerkennung und Gewähr des Staates voraus. Jetzt wird keine dramatische Choregie vor Ol. 75, 4. erwähnt, als Themistokles die Kosten der Aufführung bestritt und Phrynichus den Sieg gewann. Die Titel seiner Dramen beweisen dafs er aus verschiedenen Abschnitten der Mythologie seinen Stoff zog, ohne den Troischen Sagenkreis vorzüglich ins Auge zu fassen; wie beweglich und frei seine Muse war, welche die schönsten Blumen auf der „Aue des eben erschlofsenen Gebiets" emsig pflückte, dies zeigt sein Uebergriff im dramatischen Stoff, als er von patriotischer Gesinnung erfüllt neben Mythen auch an einem grofsen historischen Ereignifs in der Zeitgeschichte, zuerst in *Μιλήτου ἅλωσις*, dann in *Φοίνισσαι* sich versuchte. Derselbe liefs das Gespräch zwischen dem Koryphaeus und einem Schauspieler wechseln, machte bereits Gebrauch von Frauenrollen, und nutzte beim Dialog besonders den trochäischen Tetrameter, an seinen

Fragmenten wird Eleganz und fliefsende Diktion wahrgenommen. Aber noch überwogen Melik und orchestische Darstellung in solchem Mafse, dafs die Handlung schwerlich einen beträchtlichen Umfang einnahm; um so weniger darf man kunstvolle Gruppirung und Charakteristik erwarten; auch verlautet nichts über Ideen seiner Dramen. Soweit hatten aber die muthwilligen Scherze und Schwänke der Bacchischen Genossen auf einen fremden Boden verpflanzt Wurzel geschlagen und zur ernsten Gattung sich erhoben; es erhellt warum Dionysos den Alten nicht nur ein Urheber des Theaters heifst, sondern auch das Drama nebst den scenischen Künstlern stets unter dem Schutz dieses Gottes stand. Die tragische Dichtung war von schwachen Anfängen bis zur öffentlichen Geltung bei den Attikern vorgedrungen und in die Litteratur selbst eingetreten.

1. Die Inkunabeln der Tragödie sind den Alten nicht sonderlich interessant erschienen, für uns aber besitzen sie nur soweit einen Werth, als sie das Verdienst der Attiker und namentlich des Aeschylus in helleres Licht stellen. Ueber sie hat bis in unsere Tage sich eine erdrückende Masse von Monographien oder Kombinationen ergossen. Häufig verschwindet in ihnen der thatsächliche Kern, der auf eine geringe Zahl fragmentarischer Notizen sich beschränkt, unter den überbauten Hypothesen in dem Grade, dafs sie wol auf den ersten Blick den Wahn erwecken, als wisse man von jenen *origines* mehr als ihnen sich nachrühmen läfst, und je mehr wir uns emsig vertiefen, lasse sich von den verschollenen Zuständen ein klares Bild gewinnen. Zum Glück hat Welcker aufgeräumt und in einer Sichtung der früheren Ansichten (von den erheblichsten Anm. zu §. 67, 5. und sonst die Büchertitel bei Beck *Access. ad Fabr. B. Gr. Specim.* II.) den Dithyrambus und das daraus entwickelte Spiel des Thespis vom Satyrdrama gesondert. Hiedurch treten die hier verschwimmenden Elemente richtig aus einander, sobald man die Zwischenstufen oder Vorspiele, die Dorischen Tragödien und die Satyrn, auf ihren Boden verweist. Nachdem die sogenannte lyrische Tragödie, die mit der Attischen nur den Namen gemein hat, durch Böckh (Anm. zu §. 67, 4. und zu §. 110, 5.) aus dem Dunkel (oder vielmehr aus problematischen Winken, in der Litteratur des Simonides und Pindar, weniger aus der bestrittenen Auslegung der Orchomenischen Inschriften) hervorgezogen worden, hatte man für diese wirren *origines tragicae* einen Zusammenhang mit anderen Peloponnesischen Festlichkeiten in

gröfster Ausdehnung ersonnen: so A. Schöll *de origine Graeci dramatis*, *Tub.* 1828. Am weitesten ging Ulrici II. 483. ff.: der alte Dithyrambus sei satyrhaft gewesen, dann hätten Dorische Städte, denen jede Spur von Satyrn beim Dionysosfest fehlt, dafür einen Männerchor gesetzt, noch mehr, an Stelle der Dionysosfabel fremdartige Mythen wie Epigenes that behandelt, endlich ernste tragische Chorlieder oder Tragödien gedichtet, die vom Dithyrambus völlig verschieden gewesen. Den Vorläufer und das edelste Vorspiel der Tragödie werden wir, wie Th. II. 1. p. 662. bemerkt worden, nach den Formen der aus Epos und Melos gemischten chorischen Poesie des Stesichorus anzunehmen haben. Kürzen wir Erörterungen ab, welche wenig Frucht versprechen, so scheint mindestens sicher dafs der Name *τραγῳδία* bei Deriern nicht vorkam: denn die Worte (*Suid. Phot.* v. *Οὐδὲν πρὸς τὸν Διόνυσον*), *Ἐπιγένους τοῦ Σικυωνίου τραγῳδίαν εἰς αὐτὸν ποιήσαντος*, vom Epigenes der zuerst vom Herkommen abwich, sind aus einem Mifsbrauch des später allgemein verbreiteten und bei den Byzantinern verflachten Wortes abzuleiten. Nur *τραγικὸς* bestand unter Doriern mit *τρόπος* und *χορὸς* verbunden; der Satz „Tragöden und Komöden als lyrische 10 Sänger waren von Alters her überall" entbehrt auch nach dieser Seite hin der historischen Wahrheit. Sonst fördert oder stört wenig dafs Epigenes, welchen Bentley *Opusc.* p. 279. etwas voreilig streichen will, seinen wohlbezeugten Platz behauptet: die Lexikographen beriefen sich in jenem Artikel auf Chamaeleon,· *καὶ Χαμαιλέων ἐν τῷ περὶ Θέσπιδος τὰ παραπλήσια ἱστορεῖ*, auch mufs aus alter Quelle, vielleicht aus einer Sikyonischen Anagraphe, die Notiz bei Suidas v. *Θέσπις* geschöpft sein, *τραγικὸς ἑκκαιδέκατος ἀπὸ τοῦ πρώτου γενομένου τραγῳδιοποιοῦ Ἐπιγένους τοῦ Σικυωνίου τιθέμενος, ὡς δέ τινες, δεύτερος μετὰ Ἐπιγένην*: mag auch die Zahl 16 aus einer chronologischen Kombination stammen, da von agonistischer Aufzeichnung noch keine Rede sein konnte. Dagegen ist dieser Frage durchaus fremd und ohne Bedeutung Ath. XIV. p. 630. C. *συνέστηκε δὲ καὶ σατυρικὴ πᾶσα ποίησις τὸ παλαιὸν ἐκ χορῶν, ὡς καὶ ἡ τότε τραγῳδία· διόπερ οὐδὲ ὑποκριτὰς εἶχον*: denn der Zusammenhang, da vom Satyrtanz gehandelt wird, fordert bekannten Thatsachen gemäfs den Gedanken: „alles ältere Satyrspiel bestand gleich der ältesten Tragödie in Chören und chorischen Tänzen, ohne Mitwirkung von Schauspielern." Zuletzt bleibt Aristot. *Poet.* 3, 6. *καὶ τὸ ποιεῖν αὐτοὶ μὲν δρᾶν, Ἀθηναίους δὲ πράττειν προςαγορεύειν*: abgerissene Worte, deren Werth auf einer uns unbekannten historischen Angabe ruht. Auf eine muthmafsliche Sage, dafs die Tragödie von Phlius nach Athen gekommen sei, hat Welcker p. 1254. sie bezogen. Alle Bedenken würden leichter wiegen, könnte man nur einen Stoff für die lyrische Tragödie

oder für eins der muthmafslichen Mittelglieder finden, das den Raum zwischen Dithyrambus und Attischer Tragödie füllte. Diesen Stoff hat auch Welcker d. Griech. Trag. p. 1285—95. für die melische Tragödie nicht aufgefunden, zuletzt nimmt er daher eine durch blofsen Chor dargestellte Handlung als Unterart des Dithyrambus an; gegen Böckh betrachtet er die in Karischen Inschriften bei einem musischen Agon erwähnten τραγῳδὸς und κωμῳδὸς als Schauspieler, aus Zeiten die in Ermangelung einer vollständigen scenischen Aufführung auf Virtuosität in der Recitation beschränkt waren. Diese Deutung setzt ein neuerdings bekannt gewordenes Monument aufser Zweifel, eine Boeotische Inschrift welche den musischen und gymnastischen Agon der Amphiaraëa mit allem Detail verewigt, *Transactions of the Royal Society of literature* II. *Series Vol.* V. 1855. p. 129. ff. Der Reihe nach werden dort erwähnt ῥαψῳδός, ἐπῶν ποιητής, αὐλητής, κιθαριστής, κιθαρῳδός, ποιητὴς σατύρων, τραγῳδός, κωμῳδός, ποιητὴς τραγῳδίας, ποιητὴς κωμῳδίας. Vgl. p. 75. 2. Ausg. Nur wenige doch räthselhafte Traditionen lassen sich gegen die negative Polemik von Hermann *de tragoedia comoediaque lyrica* 1836. *Opusc.* T. VII. schützen: s. Anm. zu §. 67, 4.

11 An die Mimik der Dithyramben grenzt in Wesen und Begriff zunächst das Satyrspiel. Hierüber haben die Alten uns wenig belehrt, da das Satyrdrama bei den Attikern nur mäfsiges Interesse fand, und um die Zeit des Euripides in den Hintergrund trat; Arbeiten vor Pratinas waren nicht erhalten, und man zweifelt ob Chamaeleon Περὶ Σατύρων viel ermittelt habe, Suid. v. Ἀπόλεσας. Daher waren die Neueren bemüht diesen Mangel an historischem Material soviel möglich hypothetisch auszufüllen; doch lassen die Lücken auch in der klaren und übersichtlichen Forschung von Welcker sich nicht verkennen, Nachtrag zu der — Aeschylischen Trilogie, nebst e. Abhandlung über d. Satyrpiel (p. 185. ff.), Frkf. 1826. Dagegen liefert Casaubonus der erste Forscher auf diesem Felde, dessen Buch (*de Satyrica Gr. poesi et Romanorum Satira, Par.* 1605. 8. *ed. Rambach, Hal.* 1774.) in der älteren Philologie namhaft war, nur Antiquitäten, und vom litterarischen Theil des gebildeten Satyrdramas einen blofsen Nomenclator. Dissertationen über Anfänge des Satyrspieles von Buhle, *Gott.* 1787. Pinzger, *Vrat.* 1822. Genthe bei d. Uebers. des E. Kyklops, Halle 1828. u. a. sind durch Wieseler (Anm. zu §. 114, 5.) überflüfsig gemacht. Von der ursprünglichen Verfassung der Dionysien, in denen ein Satyrchor und der Führer des satyrischen Reigens auftraten, verlautet nichts; sie mufste formlos sein, wenn Pratinas zuerst diese rohen Autoschediasmen in eine Form fafste. Auf letzteren geht ebenso sehr Φλιασίων σατύρων als im weiteren Δωρίδι Μούσῃ bei Dioscor. *Ep.* 29, 4. Man wagt nicht zu viel bei der

Annahme, dafs in der ursprünglichen Dionysischen Feier ein religiöses und ein weltliches, ein kunstgerechtes und ein regelloses Element neben einander standen, jenes im dithyrambischen Chor vertreten, dieses an den Schwank der Satyrn geknüpft. Alles läuft endlich auf die Frage hinaus, welchen Platz und Vortrag der Attische Satyrreigen in frühester Zeit hatte. Der Bescheid kann aus nur wenigen und dunklen Andeutungen gezogen werden. Zunächst hört man vom *metrum proceleusmaticum* bei Marius Victorinus II, 11. extr. *Hoc metro veteres satyricos choros modulabantur, quos Graeci εἰςόδιον ab ingressu chori satyrici appellabant, metrumque ipsum εἰςόδιον dixerunt.* Dies setzt voraus dafs ein Satyrspiel das Praeludium des Festes war. An jenes charakteristische Metrum erinnern die lebhaften hyporchematischen Rhythmen des Pratinas bei Ath. XIV. p. 617. Wenn aber Zenob. V, 40. in einer Erklärung des *οὐδὲν πρὸς τὸν Διόνυσον*, welches man den Dithyrambikern zurief, als sie zur Fabel des Aiax und der Kentauren abschweiften, hinzusetzt, *διὰ γοῦν τοῦτο τοὺς Σατύρους ὕστερον ἔδοξεν αὐτοῖς προειςάγειν, ἵνα μὴ δοκῶσιν ἐπιλανθάνεσθαι τοῦ θεοῦ*: so meint er, worauf *ὕστερον* führt, wol nur das Satyrspiel als Anhang der Trilogie, und es mufs *προςειςάγειν* (mit Hermann) geändert werden, wenn man nicht mit Kayser *παρειςάγειν* vorzieht. Denn als Vorspiel nicht 12 des Festes sondern der Tragödie sehen die Satyrn abenteuerlich aus. Dagegen hinderte nichts anzunehmen dafs ein satyrischer (d. h. naturalistischer) Schwank den Dithyramben selbst voran ging: nur wenn beide seit Alters mit gleichem Recht neben einander bestanden, wird der mehr romantisch als antik erscheinende scenische Zusammenhang zwischen Tragödien und Satyrspiel verständlich. Etwas ähnliches meint wol, wofern er mit Bedacht schrieb, Diod. IV, 5. *καὶ Σατύρους δέ φασιν αὐτὸν* (*Διόνυσον*) *περιάγεσθαι, καὶ τούτους ἐν ταῖς ὀρχήσεσι καὶ ταῖς τραγῳδίαις τέρψιν καὶ πολλὴν ἡδονὴν παρέχεσθαι τῷ θεῷ.* Auch gestattet nunmehr Aristoteles eine schickliche Deutung: *ἔτι δὲ τὸ μέγεθος ἐκ μικρῶν μύθων καὶ λέξεως γελοίας, διὰ τὸ ἐκ σατυρικοῦ μεταβαλεῖν, ὀψὲ ἀπεσεμνύνθη, τό τε μέτρον ἐκ τετραμέτρου ἰαμβεῖον ἐγένετο· τὸ μὲν γὰρ πρῶτον τετραμέτρῳ ἐχρῶντο, διὰ τὸ σατυρικὴν καὶ ὀρχηστικωτέραν εἶναι τὴν ποίησιν*, *Poet.* 4, 17. 18. Nicht zwar als ob die Tragödie sich unmittelbar aus dem Satyrspiel entwickelt hätte; wohl aber war in diesem mehr mythischer Stoff als im Dithyrambus enthalten, und hiezu kam eine metrische Form. Zuletzt war eine Verbindung der Satyrn mit den Dithyramben förmlich durch Arion gestiftet worden, von dem Suidas berichtet, *καὶ Σατύρους εἰςενεγκεῖν ἔμμετρα λέγοντας.*

Die frühesten litterarischen Auteritäten in diesem Satyrspiel waren Pratinas, sein Sohn Aristias, der schon in der Reihe der Attischen Tragiker steht, und Choerilus: Welcker

Satyrsp. p. 276—84. Das wenige was wir von **Pratinas** aus Phlius wissen, sagt Suidas: er des Pyrrhonides oder (symbolisch) des Enkomios Sohn war der erste fruchtbare Verfasser von Satyrspielen, deren man unter seinen 50 Stücken (die übrigen als Tragödien gefafst) 32 zählte; derselbe trat Ol. 70. mit Aeschylus und Choerilus auf, siegte jedoch nur einmal. Unter die tanzlustigen Meister zählt auch ihn Ath. I. p. 22. A. Böckh *Gr. trag. pr.* p. 125. fand die Zahl 32, verglichen mit den Satyrdramen der uns bekannten Tragiker, zu hoch: von diesem zweifelhaften Mafsstab ausgehend will er nur 12 Satyrstücke zugeben. Sein und des Sohnes Lob spricht Pausanias aus II, 13, 5. *Ἐνταῦθά ἐστι καὶ Ἀριστίου μνῆμα τοῦ Πρατίνου. τούτῳ τῷ Ἀριστίᾳ σάτυροι καὶ Πρατίνᾳ τῷ πατρί εἰσι πεποιημένοι πλὴν τῶν Αἰσχύλου δοκιμώτατα.* Jetzt kennt man ihn nur als Verfasser von Hyporchemen (II. 1. p. 632.) mit lebhaften Rhythmen, wofür ein glänzender Beleg das oben erwähnte Fragment Ath. XIV. p. 617. **Aristias** der von Neueren auch für einen Komiker (Meineke *Com. Gr.* I. 504.) ausgegeben worden, wetteiferte namentlich mit Sophokles (*Vita Soph.*) und mit Aeschylus Ol. 78. nach den unvollständigen Angaben im *Argum. S. Th. Med.* *δεύτερος Ἀριστίας Περσεῖ, Ταντάλῳ, Παλαισταῖς σατυρικοῖς τοῖς Πρατίνου πατρός*: vielleicht war nur 13 das Satyrspiel aus dem Nachlafs des Vaters. Anderes vermuthet C. Fr. Hermann im Philol. III. 509. Titel desselben werden erwähnt *Ἀνταῖος* Herod. *π. μον. λ.* p. 10. *Ἀταλάντη* Poll. VII. 31. *Κῆρες* Ath. XV. p. 686. A. *Κύκλωψ*, woraus ein sprüchwörtlicher Vers Suid. v. *Ἀπώλεσας*, und *Ὀρφεύς* Poll. IX, 43. Ein vereinzelter Vers bei Ath. II. p. 60. B. Vgl. Welcker Trag. p. 966.

Choerilus der Tragiker: Naeke *Choer.* c. 1. Er figurirt unter den ältesten Dichtern der Attischen Tragödie, nicht nur als Nebenbuhler des Pratinas und Aeschylus, sondern auch des Sophokles. Wir finden ihn schon Ol. 64. 524. thätig, und begleiten ihn auf der dramatischen Laufbahn mindestens bis 468. Soweit scheint sie sich ungewöhnlich auszudehnen; man thut daher vielleicht besser mit Naeke den Sophokles aus dem Spiel zu lassen, wenn nicht hier ein alter Irrthum unterläuft. Ein solcher steckt sicher in der räthselhaften Notiz von einer Schrift des Sophokles über den Chor (Suid. *ἔγραψε ... περὶ τοῦ χοροῦ, πρὸς Θέσπιν καὶ Χοιρίλον ἀγωνιζόμενος*), wo man mit Welcker Gr. Trag. p. 892. schwerlich einen gleichnamigen jüngeren Choerilus annehmen wird. Einigen Sinn erhalten diese Trümmer, die nur zu Sophokles keine Beziehung haben, wenn man sie mit Dindorf *Vita Soph. Ox.* 1860. p. 35. auf einen Artikel von Phrynichus überträgt; aber die Nennung des Thespis ist seiner Konjektur ungünstig. Den Choerilus setzt Cyrillus *c. Iulian.* p. 13. B. neben Phrynichus in Ol. 74. Hauptstelle des Suidas, welche sich nicht weiter berichtigen läfst: *Χ. Ἀθηναῖος, τραγικός, ἐδ*

Ὀλυμπιάδι καθεὶς εἰς ἀγῶνας· καὶ ἐδίδαξε μὲν δράματα ἑξήκοντα καὶ ϱ', ἐνίκησε δὲ ιγ'. οὗτος κατά τινας τοῖς προςωπείοις καὶ τῇ σκευῇ τῶν στολῶν ἐπεχείρησε. Die Zahlen klingen hier mehr als paradox. Seiner *Ἀλόπη* gedenkt in der Fabel vom Triptolemus Pausan. I, 14, 2. Wir besitzen kein Fragment. Der alte Spruch, den die Lateinischen Grammatiker so häufig benutzen, *ἡνίκα μὲν βασιλεὺς ἦν Χοιρίλος ἐν Σατύροις* (Naeke p. 257. sqq.), berechtigt zu dem nach allen Seiten begründeten Urtheil, dafs er dem Satyrspiel seinen Ruf verdankte.

Thespis: Welcker Satyrsp. p. 228—275. vgl. Anm. zu §. 67, 5. Ueber ihn Chamaeleon *περὶ Θέσπιδος*, Lexikogr. v. *Οὐδὲν πρὸς τὸν Διόνυσον.* Seine That fafste man in den Satz, dafs Dionysos das Theater erfand, Diod. IV, 5. *καθόλου δὲ τῶν θυμελικῶν ἀγώνων φασὶν εὑρετὴν γενέσθαι καὶ θέατρα καταδεῖξαι κτλ.* Den poetischen Beruf zog er fast unmittelbar aus der Wiege des Dionysoskultus dem Gau Ikarios, wohin die Erfindung der Tragödie versetzt Ath. II. p. 40. Daher schien die phantastische Sage ganz natürlich, dafs Thespis in Begleitung geschminkter Genossen ein bäuerliches Spiel auf dem Lande getrieben und seine Poesie auf einem Karren herumgeführt habe, vorgetragen von Hor. *A. P.* 275. sq. und von Dioscorides Ep. 16. 17. *A. Pal.* VII, 410. 411. ausgeschmückt. Man wurde hiezu durch unzeitige [14] Erinnerung an die Neckereien *ἐξ ἁμάξης* verleitet, welche mitten unter den Elementen des beginnenden Dramas hervortraten. An solchen Naturalismus dachte wol schon der Verfasser des *Minos* p. 321. *ἡ δὲ τραγῳδία ἐστὶ παλαιὸν ἐνθάδε, οὐχ ὡς οἴονται ἀπὸ Θέσπιδος ἀρξαμένη οὐδ' ἀπὸ Φρυνίχου.* Aber ein städtisches Festspiel setzt selbst die Schilderung Plutarchs *Sol.* 29. (vergl. II. 1. p. 513.) voraus, vollends die bekannte mifsbilligende Kritik des Solon (welche Diog. Laert. I, 60. zu schroff ausspricht, *καὶ Θέσπιν ἐκώλυσε τραγῳδίας ᾄδειν καὶ διδάσκειν, ὡς ἀνωφελῆ τὴν ψευδολογίαν*), die er folgendermafsen einleitet: *ἀρχομένων δὲ τῶν περὶ Θέσπιν ἤδη τὴν τραγῳδίαν κινεῖν καὶ διὰ τὴν καινότητα τοὺς πολλοὺς ἄγοντος τοῦ πράγματος, οὔπω δ' εἰς ἅμιλλαν ἐναγώνιον ἐξηγμένου, φύσει φιλήκοος ὢν καὶ φιλομαθὴς ὁ Σόλων — ἐθεάσατο τὸν Θέσπιν αὐτὸν ὑποκρινόμενον, ὥςπερ ἔθος ἦν τοῖς παλαιοῖς.* Jeden Zweifel hebt der Chor und der mimische Vortrag von Mythen als Beiwerk der Dithyramben, der durch Thespis, seinen Ordner und bestellten Führer, an Bequemlichkeit gewann; schon traten längere Pausen oder Absätze nach Art von Akten ein. Diog. III, 56. *ὥςπερ δὲ τὸ παλαιὸν ἐν τῇ τραγῳδίᾳ πρότερον μὲν μόνος ὁ χορὸς διεδραμάτιζεν, ὕστερον δὲ Θέσπις ἕνα ὑποκριτὴν ἐξεῦρεν ὑπὲρ τοῦ διαναπαύεσθαι τὸν χορόν.* Hiernach stellte sich Hermann diesen Hergang vor *Opusc.* VII p. 218. *Scilicet cantato dithyrambo aliqui ex choro vel in satyrorum speciem deformati vel aliter imitantes satyrorum saltationem lu-*

dicras aliquas fabellas ex tempore conserebant, id quod διαδραματίζειν dicit Diogenes, usque dum Thespis iustum sermonem commentatus est, quem histrio ad id institutus apto cum gestu recitaret. Angemessener derselbe *praef. Cycl.* p. VI. *Illud non videtur dubium esse, inter cantus chori unum aliquem de grege prodiisse, qui aliquam antiquam fabulam non ageret, sed narrando recitaret.* Nicht unstatthaft aber unbezeugt ist die Vorstellung von C. Fr. Hermann *de distrib. person. inter histr.* p. 15. sq. dafs bei Thespis der Koryphaeus als Protagonist, der Schauspieler als Deuteragonist auftrat, dafs hierauf Aeschylus die Gespräche „*quos Thespis inter chori ducem et unicum histrionem instituisset*" unter zwei Schauspieler vertheilte. Doch soweit unsere Nachrichten reichen, kannte Thespis keinen Schauspieler aufserhalb des Chores, geschweige dafs er die neue Spielart vom Dithyrambus abgesondert hätte. Plutarch bemerkt noch ausdrücklich dafs Thespis mit keinem anderen certirte, oder dafs jede *ἅμιλλα ἐναγώνιος* fehlte. Soviel ist vor allem gewifs, der Chor des Thespis wanderte nicht sondern stand vor einem Heiligthum; weniger klar, welchen Anlafs das Gerüst oder der scenische Tisch in der Notiz des Pollux IV, 123. hatte: *ἐλεὸς δ' ἦν τράπεζα ἀρχαία, ἐφ' ἣν πρὸ Θέσπιδος εἷς τις ἀναβὰς τοῖς χορευταῖς ἀπεκρίνατο.* Nun ist vor Thespis kein 15 solcher Anlafs aufzufinden, und niemand weifs von einer Person welche damals mit dem Chor sich besprechen konnte. Hier war für keinen zweiten aufser dem Koryphaeus ein Platz. Alles wohl erwogen, wobei man den seltsamen Ausdruck *ἀρχαία* auf sich ruhen läfst, mufs hergestellt werden: *εἷς τις ἀναβὰς τῶν χορευτῶν ὑπεκρίνατο.* So gefafst eröffnen diese Worte der Kombination einen freien Spielraum, denn der auftretende Choreut kann den inprovisirten Schauspieler ebenso gut als den zweiten Sprecher neben dem Koryphaeus bedeuten. Jetzt läfst sich daher als Thatsache nur betrachten, was Themistius aus Aristoteles berichtet, *Θέσπις δὲ πρόλογόν τε καὶ ῥῆσιν ἐξεῦρεν.* Wieweit damals Orchestik galt, erhellt aus Ath. I. p. 22. *φασὶ δὲ καὶ ὅτι οἱ ἀρχαῖοι ποιηταὶ Θέσπις, Πρατίνας, Κρατῖνος, Φρύνιχος ὀρχησταὶ ἐκαλοῦντο διὰ τὸ μὴ μόνον τὰ ἑαυτῶν δράματα ἀναφέρειν εἰς ὄρχησιν τοῦ χοροῦ, ἀλλὰ καὶ ἔξω τῶν ἰδίων ποιημάτων διδάσκειν τοὺς βουλομένους ὀρχεῖσθαι.* Suidas berichtet in seinem Artikel dafs Thespis in Ol. 61. auftrat, dann, dafs er zuerst mit Bleiweifs, auch mit Portulak sich geschminkt, weiterhin linnene Masken eingeführt habe. Worauf die vorgebliche Schrift des Sophokles über den Chor oder vielmehr die sinnlos schwebenden Worte *πρὸς Θέσπιν καὶ Χοιρίλον ἀγωνιζόμενος* zurückgehen mögen, darüber ist vorhin p. 13. die Vermuthung von Dindorf erwähnt worden; nur könnte Phrynichus in keiner Weise sich mit Thespis gemessen haben. Unter dem Namen Thespis werden mehrere Titel citirt (Suid. *Ἆθλα Πελίου ἢ Φόρβας*, *Ἱερεῖς*, *Ἠΐθεοι*, *Πενθεύς*, aus letzterem Poll.

VII, 45.) und wenige Fragmente, zu denen noch ein Trimeter kommt in Letronnes Papyrus n. 20. *οὐκ ἐξαθρήσας εἶδ', ἰδὼν δέ σοι λέγω.* Aber Bentley *Phalar.* p. 281. sqq. (cf. *Ep. ad Mill.* p. 46. sqq.) hat aus Diog. V, 92. und aus den Bruchstücken selbst (ein sprechendes ist insbesondere bei Ps. Plut. *poett. aud.* p. 36. B.) dargethan, daſs Thespis nichts schriftlich hinterlieſs, sondern was seinen Namen trug ein Werk des Heraclides Ponticus war. Der Titel *Ἄλκηστις* kam durch Selden in das *Marm. Par. Ep.* 44. wo Böckh mit Wahrscheinlichkeit ergänzend setzt, *ἀφ' οὗ Θέσπις ὁ ποιητὴς * πρῶτος ὃς ἐδίδαξε δρᾶμα ἐν ἄστει.* Dem Aristophanes gilt er bereits für das Symbol eines altfränkischen Dichters, *τἀρχαῖ' ἐκεῖν' οἷς Θέσπις ἠγωνίζετο Vesp.* 1519.

Phrynichus lieſs zuerst die frostigen Inkunabeln hinter sich und berechtigte zur Erwartung einer würdigen Kunst, Aristoph. *Ran.* 1326. Er gab *μύθους καὶ πάθη*, deren Plut. *Symp.* I, 1. p. 615. A. mit ungenauer Kombination gedenkt, *ὥσπερ οὖν Φρυνίχου καὶ Αἰσχύλου τὴν τραγῳδίαν εἰς μύθους καὶ πάθη προαγόντων ἐλέχθη, τί ταῦτα πρὸς τὸν Διόνυσον;* Schade daſs wir von seinem Talent von der Höhe seiner Poesie keinen sicheren Begriff mehr erlangen, um zu beurtheilen ob Aeschylus wirklich, wie das Alterthum erzählt und wir selbst aus allen wesentlichen Thatsachen folgern, zuerst den gesamten Haushalt der Tragödie organisirte. Die Kenntniſs von diesem Manne sicherte zuerst Bentley dadurch, daſs er *Phalar.* p. 294. sqq. gegen das Herkommen einen, nicht zwei Tragiker Phrynichus erwies. Schwieriger ist er vom Komiker zu scheiden; die Spöttereien auf halsbrechende Tänze des Phrynichus gegen Ende der Aristophanischen Wespen, welche man wegen der orchestischen Neigungen des Tragikers Ath. I. p. 22. auf letzteren ohne Zweck und Motiv bezog, treffen den tragischen Schauspieler und Tänzer mit dem Beinamen *ὁ ὀρχησάμενος*, den man zum Sohn des Chorokles machte, Meineke *Com. Gr.* I. 148. sq. Die vier Phrynichi werden am genauesten unterschieden von *Schol. Arist. Av.* 750. Den Tragiker nennt Suidas den Sohn *Πολυφράδμονος ἢ Μινύρου*, in einem späteren Artikel auch *Μελανθᾶ*: in diesen Namen könnte man Stichwörter sehen, Polyphradmon wird aber von Pausan. X, 31, 2. anerkannt und durch die Worte des Suidas bestätigt, *καὶ παῖδα ἔσχε τραγικὸν Πολυφράδμονα.* Dieser zweite Polyphradmon war es wol der mit Aeschylus Ol. 78. nach *Argum. S. Th.* wetteiferte, und wie jener eine Tetralogie *Λυκούργεια* dichtete. Ferner nennt Suidas den alten Phrynichus einen Schüler des Thespis, setzt ihn in Ol. 67. und spricht von seinen zwei Erfindungen, *γυναικεῖον πρόσωπον εἰσήγαγεν ἐν τῇ σκηνῇ, καὶ εὑρετὴς τοῦ τετραμέτρου ἐγένετο.* Mit Einsetzung des vom Koryphaeus gesonderten Schauspielers hatte Phrynichus den wirklichen Dialog eröffnet, und diesem diente vorzugsweise der trochäische

Tetrameter, ungefähr wie man ihn in den Persern des Aeschylus antrifft. In der Wahl seines Stoffes scheint er als ein Neuling, der zuerst auf einem weiten und reichen Gebiet sich umschaute, verfahren zu sein und verschiedene Kreise des Mythos besucht zu haben, ohne vorzugsweise den Homerischen Sagenkreis hervorzukehren. Die Erzählung lief gelegentlich im Trimeter, auch ionici a minore (Hephaest. p. 67.) finden sich, aber sichtbar überwog der lyrische Gesang, und die Melopöie galt für die Stärke des Dichters, auch wurden noch spät die süfsen lieblichen Rhythmen (Probe derselben bei Pausan. X, 31, 2.) anerkannt. Hierauf deutet Aristoph. *Av.* 755. zugleich nutzt er das Gefallen alter Leute an seinen Melodien als Charakterzug *Vesp.* 220. 269. *Schol. Av.* Φρ. τραγῳδίας ποιητής, ὃς ἐπὶ μελοποιίαις ἐθαυμάζετο. *Schol. Vesp.* 220. ὅτι δι' ὀνόματος ἦν καθόλου μὲν ὁ Φρ. ἐπὶ μελοποιίᾳ, cf. *Schol. Ran.* 941. 1338. Aristot. *Probl.* XIX, 31. Διὰ τί οἱ περὶ Φρύνιχον ἦσαν μᾶλλον μελοποιοί; ἢ διὰ τὸ πολλαπλάσια εἶναι τότε τὰ μέλη ἐν ταῖς τραγῳδίαις τῶν μέτρων; Unter den Melodien soll einen Ruf besessen haben das Chorlied der Phoenissen (*Schol. Arist. Vesp.* 220.); sein Anfang lautete wol Σιδώνιον ἄστυ λιποῦσα καὶ δροσερὰν Ἄραδον. Dafs aber Phrynichus 17 mehr lyrischen Gesang als Gespräch hatte, dies scheint auch aus der Oekonomie der Phoenissen hervorzugehen: das Stück hob mit der fertigen Entscheidung an, nicht wie die Perser mit Spannung und Erwartung, wie das Drama sich entwickeln werde. Mag man es immerhin eine dramatisirte Lyrik nennen, ein Tongemälde von Situationen, so sollte man doch nicht schliefsen dafs Phrynichus keine dramatische Komposition kannte, dafs er (wie K. Fr. Hermann Polygnot. Gemälde zu Delphi, Gött. 1849. p. 9. sich ausdrückt) nur eine Folge von Scenen aus einerlei Mythenkreisen aufser aller Einheit des Gedankens an einander reihte. Noch weniger dürfte man glauben dafs in den Phoenissen ein Gesamtchor trilogisch oder für verschiedene Rollen in drei Abtheilungen organisirt war, einmal für die königlichen Räthe oder Σύνθωκοι, dann für die thymelischen Lieder der Sidonierinnen oder Φοίνισσαι, einen dritten Chor sollten die Perser im Gefolge des Xerxes füllen. Eine Trichorie nahm Droysen (Phrynichos, Aischylos u. d. Trilogie in d. Kieler philolog. Studien 1841. p. 43. ff. und in d. Zeitschr. f. Alt. 1844. N. 13. fg.) ohne rechte Begründung an; eine Dichorie dagegen, weil Σύνθωκοι mit Φοίνισσαι in Zusammenhang gesetzt wird, Müller im Prooemium *de Phrynichi Phoenissis, Gott.* 1835. unter Beistimmung von Welcker. Man vermifst aber Belege für einen Chor im Dithyrambus oder Drama, der in demselben Thema nicht blofs Gesänge sondern auch seine Personen wechselt. Wenn nun doch im Anfang die königlichen Räthe (deren Argum. Perss. gedenkt) wirklich eine Rolle spielten, so mufste doch ihr Vortrag um nichts mehr lyrisch sein als er im Eingang von Soph. Oed. R. ist, wo eine Schaar des

Volks mit Priestern an der Spitze erscheint und bald verschwindet Die *Φοίνισσαι* nun waren ein Glanzpunkt in der Laufbahn des Phrynichus und zugleich des Themistokles, jenes siegreiche Stück das (wie Bentley p. 293. sah) der grosse Staatsmann mit Pomp Ol. 75, 4. als Denkmal seines Ruhms in Scene setzen (*μεγάλην ἤδη τότε σπουδὴν καὶ φιλοτιμίαν τοῦ ἀγῶνος ἔχοντος*) und durch einen *πίναξ* verewigen liefs, Plut. *Themist.* 5. Mit Recht vermuthet man (Droysen p. 67.) dafs Phrynichus im Interesse des Themistokles sein Drama schrieb, als dieser bereits gegen Neider und demokratische Mifsgunst genöthigt war an seine Grofsthaten zu erinnern. Das Verdienst eines so popularen Dramas konnte nicht schöner geehrt werden, als indem Aeschylus es seinen Persern zum Grunde legte, wenngleich er einen anderen politischen Standpunkt einnahm. Ob *Πέρσαι* Doppeltitel oder oberflächliche Bezeichnung war, bleibt dahin gestellt; darauf deutet aber die diplomatische Lesart bei Suidas *Δίκαιοι ἢ Πέρσαι ἢ Σύνθωκοι.* Als Gegenstück darf ein früheres (bald nach Ol. 18 71, 3. aufgeführtes) Drama *Μιλήτου ἅλωσις* gelten, welches gleichsam unter den Begriff einer lyrischen Kantate fällt; denn das historische Schauspiel kennen die Griechen nicht. Das Schicksal jenes Dramas ist allen bekannt aus Herod. VI, 21. Erzählung: *καὶ δὴ καὶ ποιήσαντι Φρυνίχῳ δρᾶμα Μιλήτου ἅλωσιν καὶ διδάξαντι ἐς δάκρυά τε ἔπεσε τὸ θέητρον, καὶ ἐζημίωσάν μιν ὡς ἀναμνήσαντα οἰκήια κακὰ χιλίῃσι δραχμῇσι, καὶ ἐπέταξαν μηκέτι μηδένα χρᾶσθαι τούτῳ τῷ δράματι.* Auffallend ist dafs Strabo XIV. p. 635. diese von Sammlern wiederholte Geschichte nicht im Herodot sondern im Kallisthenes las; noch mehr dafs sie travestirt worden zur Erklärung eines vorgeblichen Sprichworts *πτήσσει Φρύνιχος* und von *Schol. Arist. Vesp.* 1481. (wiederholt von *Aelian.* V. H. XIII, 17.) mit erdichteter Situation, um sie den Worten des Komikers anzupassen, verziert ist, *οἱ Ἀθηναῖοι δακρύσαντες ἐξέβαλον δεδοικότα καὶ ὑποπτήσσοντα.* Die Wahl eines solchen Themas, das mit der jungen Dionysischen Bühne sich wenig vertrug, lässt ein politisches Motiv annehmen, und man vermuthet wol dafs auch der Dichter eine Stellung in den damaligen Parteien hatte. Gewifs wurden aber die Athener bei der Erinnerung an ein Mifsgeschick der Stammgenossen, die sie selber im Stich gelassen, schmerzlich berührt: soweit mochte die Geldbufse, die ganz aufserordentlicher Art war, aus politischem Mifsbehagen entspringen, während sie für die Zukunft jeder Entweihung des heiteren Festes durch so trüben Stoff eine Schranke setzte. Nicht ganz sicher bestimmt man die Zahl seiner Dramen, welche Aristophanes (wol mit ironischem Zug) wegen ihrer Schönheit rühmt *Thesm.* 170. *καὶ Φρύνιχος, τοῦτον γὰρ οὖν ἀκήκοας, Αὐτός τε καλὸς ἦν καὶ καλῶς ἠμπέσχετο. Διὰ τοῦτ' ἄρ' αὐτοῦ καὶ τὰ δράματ' ἦν καλά.* Suidas nennt zuerst 9 Titel, wo die Berechnung

nur 7 ergibt, weiterhin aber noch zwei, mit dem Beisatz, ἐποίησε καὶ πυρρίχας. Mancher Titel ist ohne Verlafs, andere fehlen, worunter Τάνταλος (Hesych. v. Ἐφέδρανα) und selbst Φοίνισσαι. Darüber Hofmann Suppl. zu den Jahrb. f. Phil. u. Pädag. 1833. Eine kritische Sichtung bei Welcker d. Gr. Trag. p. 20—28. Nach den erforderlichen Abzügen und Zusätzen gelangt man kaum zu neun Tragödien, vorausgesetzt dafs, analog den Benennungen der Phoenissen, Αἰγύπτιοι und Δαναΐδες Doppeltitel war, wie Ἀνταῖος ἢ Λίβυες. Hat er wirklich den einheimischen Stoff der Ἠριγόνη bearbeitet, die nur Suidas in einem zweiten, fast apokryphischen Artikel kennt, so ging er bis in die Wiege des Attischen Dionysoskultes zurück, ein solcher Stoff war aber mehr für ein satyreskes Spiel als für die Tragödie geeignet. Immer bleibt es ein beachtenswerthes Zeichen, dafs das Andenken dieses Dichters sich lange frisch erhielt, wenn nicht bei den Grammatikern, doch beim Komiker Aristophanes: ehrenvoll klingt sein Wort Av. 755. dafs jener von der Trift der Musen die Frucht ἀμβροσίων ἐπέων eingesammelt habe.

19 b. Fortschritte, Stufen und Vollendung der Tragödie.

2. Nach so mäfsigen Anfängen gründete das Genie des Aeschylus aus eigener Macht ein vollkommenes Gebäude tragischer Kunst. Der Ausdauer mit welcher dieser energische Mann mehr als vierzig Jahre den Ausbau seines Werks betrieb, gelang eine Schöpfung aus unscheinbaren Elementen, die mit den edelsten Erfindungen im Gebiet antiker Poesie sich messen darf. Einer solchen Meisterschaft wird kein Anspruch des Ruhms entzogen, wenn man auch den Antheil seines Zeitalters in Anschlag bringt, dessen Geist der Dichter wie kein anderer aufnahm. Ohne den Aufschwung einer Heldenzeit und ihren ungeahnten Reichthum an geistigen Interessen, der die grofsartige Zukunft der Attischen Gesellschaft begründete, wäre selbst dem Talent des Aeschylus unmöglich gewesen ein kaum begonnenes Dionysisches Spiel in den erhabensten Ideenkreis einzuführen und eine neue Stufe der Kunst zu gründen. Er war Zeuge der Perserkriege gewesen und hatte bei den Heldenthaten der Nation in der Blüte seines Lebens mitgewirkt; mit dem Ausgang des Kampfes wurde Mündigkeit in weltlichen und religiösen Dingen allgemein, das Bewufstsein Hellenischer Nationalität steigerte die frische Kraft, regte die Reflexion

an und weckte die Produktivität der nächsten Denker, der Tragiker und Historiker, deren Nachdenken auf die Bestimmungen der Völker und auf die Beziehungen der menschlichen Existenz zur Gottheit gerichtet war. Ein glänzender Kreis charaktervoller Staatsmänner schuf das umfaſsende System Attischer Politik, und das Hochgefühl einer gewöhnliches Maſs überschreitenden Sittlichkeit, das Gemeingut eines halben Jahrhunderts, machte die Athener werth an der Spitze der nationalen Bewegung zu stehen. Ein begabter Dichter der in jenem idealen Zeitpunkt und mitten in dem mächtigsten und gediegensten Stamm lebte, war vor vielen begünstigt und zu höheren Aufgaben berufen; nun kamen aber einem dramatischen Dichter noch jene Fähigkeiten der Attiker (§. 68. 71.) zu statten, ohne welche die Tragödie zur Kunst nicht fortschreiten konnte, der Sinn für ächten *Dialog* und für scharfe *Dialektik*; kein geringes Moment lag endlich in ihrer warmen Schätzung aller gebildeten Form. Aeschylus war der erste Dichter Athens welcher die fruchtbaren Anregungen seiner Gegenwart begriff und ihnen einen kräftigen individuellen Ausdruck gab. Ein Mann der reichsten Phantasie, gereift durch Erfahrungen des Lebens und erwärmt von kriegerischem Geist, erhob er den Dionysischen Reigen zum Schauplatz hoher Probleme, die bisher wenige Dichter oder Philosophen beschäftigt hatten; und er ging daran mit dem tiefsten sittlichen Ernst und der Weihe des religiösen Glaubens. Von dieser Bestimmung des Dramas scheint sein Vorgänger Phrynichus, der vielleicht als gereifter Mann den Umschwung der siebziger Olympiaden weniger erfuhr, nichts geahnt zu haben. Aeschylus bezweckte nun in seiner Gesetzgebung zunächst den theatralischen Apparat in genaue Beziehung zu den künstlerischen Aufgaben des Gedichts zu setzen. Die Verfassung des Schauspielwesens und der Bühne, wofür sein erfinderischer Geist jedes Mittel aufbot, sollte schon in der sinnlichen Erscheinung des tragischen Spiels ein ungemeines, von alltäglicher Gewohnheit entferntes Werk zur Anschauung bringen; ohne doch, wie dem festlichen Pomp der alten Melik möglich war, den vollen Verein von Künsten in glänzender Oeffentlichkeit aufzuwenden. Daher

wurden die räumlichen Verhältnisse der Scene von ihm symmetrisch angeordnet und durch dekorative Kunst der Maler mannichfaltig verziert; er nutzte das Talent der Maschinisten, Götter wurden gruppirt und auf Gerüsten gezeigt, wo sie schwebend selber in die Handlung eingriffen, Personen des Dramas aus der Tiefe gehoben oder durch Druckwerke versenkt, der Hintergrund für den kühnsten Wechsel der Scene verändert, überhaupt die Zuschauer durch ein freies Spiel der Handlung in eine phantastische Welt versetzt. Nicht geringeren Fleifs forderten die Leistungen der Orchestik: sie sollte nicht blofs wie bisher den Dionysischen Chor in künstlerisch gemefsener Bewegung darstellen, sondern auch die Mimik der Charaktere, die Wirkung pathetischer Scenen und leidenschaftliche Rhythmen des Vortrags in allen Graden lebendiger Anschauung begleiten. Gleich angemessen war die Ausstattung der Schauspieler durch würdiges Kostüm, Masken und feierliche Schleppkleider, ihre Gestalten wurden durch Kothurn und andere Mittel über das gewöhnliche Mafs erhöht; aufserdem war der Dichter bemüht die Hauptspieler zum richtigen Vortrag ihrer Rollen anzuleiten. Ein solcher Aufwand forderte den Wetteifer freigebiger Choregen; der innere Bau des tragischen 21 Haushalts dagegen, wo der Stoff mit Formen und Gedanken sich verknüpft, war unabhängig von äufseren Mitteln und verdankte seine Regel nur dem Genie des Aeschylus. Erstlich zog er engere Grenzen für den tragischen Mythos oder den Stoff der Gattung, indem er ihn auf ein System erlesener Mythen aus dem Troischen Sagenkreis und der daran grenzenden Fabel fürstlicher Häuser beschränkte; gelegentlich verflocht er auch Geschichten von Göttern und Daemonen in das heroische Zeitalter. Den Kern fand er hauptsächlich und in reicher Auswahl bei Homer, und aus begeisterter Auffassung des Epos, die seiner Hingebung an die Zustände der ältesten Gesellschaft nahe lag, ging ihm die Plastik mächtiger Figuren und erhabener Charaktere hervor. Auch aus den landschaftlichen Sagen erlas er einen Schatz eigenthümlicher, an schwere Verhängnifse geknüpfter, durch starke Leidenschaft glänzender Begebenheiten, und dieser Dichter

verstand wie kaum ein anderer das Walten der Vorwelt in That und Wort daemonischer Naturgröfsen darzustellen. Mit einem solchen Stamm des Götter- und Heroenthums verband er das Pathos jener welthistorischen Ideen, von deren Gewalt die damalige Zeit erfüllt war. Indem Aeschylus die sittlichen Probleme zu Themen der Tragödie machte, gewann diese Gattung einen hohen Standpunkt mit philosophischem Gehalt, der die Grenzen des Festes überschritt und ihr den Anspruch auf einen bleibenden Platz in der Bildung des Volkes gab. Um aber der Idealwelt einen volleren Ausdruck zu verleihen, mufsten Chor und Schauspieler in Wechselbeziehung treten und sich einer genauen Vertheilung ihrer Aufgaben unterwerfen. Demnach wechselte der erzählende mimische Theil mit dem betrachtenden oder lyrischen Element, und der objektive Vortrag von Ereignifsen der Vergangenheit war ein Anlafs für nachfolgende subjektive Reflexion, welche bei jedem Abschnitt der Thatsachen verweilt. Daher zuerst die Festsetzung zweier Schauspieler, ein geregelter Dialog, den noch der Zutritt von Boten ergänzt, um eine fortlaufende Darstellung der auf und hinter der Bühne sich vollendenden Aktion zu vermitteln; dann auch die Beschränkung der Chorlieder. Bisher hatten letztere das Hauptstück gebildet und das Vorrecht eines Festgesangs in mafsloser Breite behauptet; jetzt durften sie nicht mehr unbeschränkt und ohne Rücksicht auf den Fortgang der Aktion sich hinziehen, sondern sie mufsten jede Wendung des gegebenen Mythos begleiten und den im Hintergrunde ruhenden sittlichen Satz hervorheben, wodurch der Gedankengang des Ganzen sich im Zusammenhang erhielt. Die wachsende Mannichfaltigkeit des chorischen Vortrags forderte keinen geringeren Wechsel im rhythmischen Text: der Dichter nutzte dafür den Reichthum musikalischer Rhythmen, welche Dorier und Aeolier für die Zwecke der Religion und Gesellschaft ausgebildet hatten, aber in einer Auswahl der durch Wohlklang und Würde befriedigenden Formen, die den Stimmungen des Pathos oder der Reflexion in höherer Recitation entsprachen. Aeschylus begnügte sich nicht mit einer eklektischen Musik, sondern vereinte Metra

von unähnlichem Charakter, die noch in keiner Gattung sich beisammen gefunden hatten, für jeden Zweck der dramatischen Handlung. Der Grundton jener ermäfsigten Rhythmik klingt noch in der tragischen *Metrik* wieder: sie begleitet alle Wandelungen in Dialog und Arien, vom Gespräch oder einfachen Bericht bis zum pathetischen Gesang der Schauspieler, und die chorische Melik wurde des Umfangs und der kunstvollen Gliederung fähig, welche die Responsorien eines Kommos auszeichnet. Zur neuen rhythmischen Verfassung gesellte sich gleichzeitig, wie dem hohen Ton und Geist der reifenden Gattung gemäfs war, ein kunstreiches Sprachsystem verbunden mit einem originalen Stil, der mehr das Eigenthum schöpferischer Dichter als der Attischen Kultur heifsen darf. Wenn auch vorbereitet durch Epos und Melos konnte doch diese Diktion an keinem von beiden theilhaben, ebenso wenig aber gleichförmig oder eklektisch bleiben, auch musste die Tragödie nach Ursprung und Wesen ein freies Spiel der Individualität sein. Sie war daher gezwungen ihren eigenen Weg in der Form zu gehen, und wollte sie mit der Intelligenz des Volkstamms vorschreiten, so bedurfte sie nicht nur der durchgreifenden Kritik, sondern auch einer vielseitigen genialen Kraft, um aus alten und jungen Mitteln einen kunstgerechten Bau zu fügen und ihn den Forderungen der Zeit anzupafsen. Einen solchen Kunstbau der die wechselnden Ansprüche der Bildung von einer Stufe zur anderen befriedigen und auch beherrschen konnte, welcher den Geschmack geleitet und den beginnenden Attischen Dialekt (§. 72.) geregelt hat, enthält das *Sprachsystem* der Tragiker. Sein Kern ist ein gewählter, anfangs von Studien und Reminiscenzen Homers durchwirkter poetischer Sprachschatz, welcher den Besonderheiten der individuellen Sprachbildnerei freies Recht gewährt. Die Tragödie verbrauchte bedeutende Mittel für Erzählung, Gespräch und Betrachtung: das Gespräch mufste sie selbständig organisiren, in Erzählung aber und Betrachtung anders als Epos und Melik verfahren. Ein grofser Theil ihres Wortvorrats, ihrer Phraseologie, Bilder und Strukturen war neu, kühn und gewählt, und wenn sie hohes Pathos mit

edler Einfachheit wechseln liefs oder auch mischte, so wurde doch ihr Grundton lange durch einen geschmückten Vortrag bestimmt. Der tragische Haushalt umgab sich mit Farbenglanz und feierlichem Pomp, den die Würde der Gattung zu fordern schien; doch liefsen die Gesetze des korrekten Stils einem selbständigen Tragiker genug Raum, um seine Kunst und Persönlichkeit bis zur Manier daran auszuprägen. Diese Freiheit hat mindestens die Härten und das Erstarren in sprachlichem Mechanismus abgewehrt, welches bisher die poetischen Gattungen unter den Stämmen betroffen hatte. Beim Ueberblick eines so vollkommen in vielen und durchgreifenden Ordnungen gegliederten Ganzen erstaunt man über den energischen Geist des Dichters, der sein Werk aus einem Gufse schuf und ein System dramatischer Technik mit schöpferischer Kraft erfand; man ahnt hier unwillkürlich auch den genialen Schwung, der seine nach erhabenen Ideen schaffende Zeit durchdrang. Der Gipfel dieses tragischen Organismus war die Tetralogie des Aeschylus, der Schlufsstein seiner grofsartigen Erfindungen. Er hatte sich eingelebt in den Schatz des vaterländischen Mythos, den die Plastik der Epiker mit dem unvergänglichen Glanz des Heldenthums geschmückt hatte; nicht minder warm empfand sein Gemüth im Hintergrund der Mythen ein allgemeines sittliches Interesse, welches an die Geschicke der gefeierten heroischen Geschlechter sich knüpft. Er durchschaute zuerst den ethischen Werth jener mythischen Typen, und begriff wie treffliche Belege sie darboten, um an ihnen die neuen Ideen seiner Zeit anschaulich zu machen; er ging noch weiter und fafste den Verlauf eines Mythos als einen Kreis in abschliefsender Kontinuität. Daher sah er in den Kontrasten und Wechselfällen gröfserer Gruppen einen Reflex oder Spiegel religiöser Wahrheiten, die nur in Gegensätzen und Widersprüchen zum Bewufstsein kämen und hiedurch die geheimen Tiefen des göttlichen Gesetzes erkennen liefsen. Die gewähltesten Mythen wurden ihm ein Mittel zum dramatischen Zweck, eine Beispielsammlung und Symbolik geistiger Thatsachen, die den inneren Zusammenhang und die mannichfache Strömung der Ideenwelt abspiegelt und

den Hellenen zum erstenmal den Blick in eine Philosophie des Lebens eröffnete. So zog Aeschylus aus der Zusammenfassung von Stufen und Gruppen eines Mythos den Verband dreier Dramen oder die Trilogie. Gleichwohl war ein in solcher Ausdehnung und weit über den gewohnten Standpunkt des Zuschauers hinaus gespannter Ernst zu schroff und anstrengend; der Dichter fühlte dafs selbst der Charakter des heiteren Festes einen milden und vermittelnden Ausgang an dem Scheidewege zwischen hoher Poesie und verständiger Gegenwart fordere. Diesem Zweck entsprach kein Nachspiel befser als die Satyrn (p. 12.), jenes wenig beachtete Beiwerk der Dionysien; durch die Tetralogie wurde der mit Weisheit angelegte Bau voll und abgerundet. Der tragische Kern mufste sich in der Trilogie durch den Stufengang eines reichen Mythos verbreitet, eine Kette verbundener Mythen gründlich erschöpft, mitten unter Problemen und Widersprüchen die tiefsinnige Dialektik des religiösen Gedankens entwickelt und Ahnungen aus der idealen Welt nach dem Mafse der Bühne vorgetragen haben: alsdann trat als heiterer Abschlufs und Ruhepunkt, wo bisweilen auch der Stoff mit den vorangegangenen Tragödien zusammenhing, ein Satyrspiel heran. Eine solche Reihenfolge von Dramen füllte nicht nur Stunden aus, sondern gebot auch einen Aufwand an Kraft, dem die bisherigen Choreuten nicht gewachsen waren. Aeschylus traf daher eine neue Gliederung des Chores, die seitdem sich erhielt: wenn ehemals die Gesamtzahl von funfzig Choreuten den dithyrambischen Reigen ausführen konnte, so theilten sich jetzt der Reihe nach Gruppen von zwölf bis funfzehn Personen in Akte der Tetralogie. Sobald nun der Chor einen nach der Natur des Stückes wechselnden Antheil an Gesang oder rhythmischer Komposition, an Dialog und Orchestik bekam, wurden auch seine Leistungen vielseitig und verwickelt; er trat aus dem Dienst der Religion auf das freie Gebiet der Kunst über, und liefs die Tragödie den letzten Schritt thun, durch den sie die Geltung einer geistigen unabhängigen Arbeit errang. Dem Genie des Aeschylus dankte sie diese freie poetische Stellung und ihren in wesentlichen

Momenten vollendeten scenischen Haushalt. Nicht weniger erscheint uns bedeutsam dafs nunmehr das Werk des Tra-
25 gikers ein Beruf für das ganze Leben und ein Ziel wurde, das seinen Mann in Anspruch nahm; niemals findet sich der antike Tragiker mit dem Komiker in derselben Person vereint.

Seine Nachfolger neuerten nach dieser Seite hin weniges und zwar im Sinne der umgewandelten Zeit, welche vom grofsartigen und erhabenen Stil zur milden Schönheit überging; manches aber hat auch der Standpunkt der Kunst gefordert, die schon verfeinert und vergeistigt war. Sobald erstlich der Stoff nicht mehr in gleichen Verhältnifsen unter Chor und handelnde Personen sich vertheilte, sondern alle Mittel von einem straffen concentrirten Plan und seiner Motivirung abhängig wurden, kam der Dialog zum Uebergewicht und gebot eine Vermehrung der Schauspieler. Sophokles erhöhte zuerst ihre Zahl auf drei, doch überliefs er den Künstlern ihre Technik als geschlossene Kunst auszubilden, während die chorische Partie zurücktrat. Jetzt brauchte der Dichter weniger für die Didaskalie oder scenische Darstellung des Stücks zu sorgen; seltner oder gar nicht übernahm er Rollen, immer mehr entwuchs er dem alterthümlichen Herkommen, das ihn zum Leiter des Chores bestimmte: seine Beziehung zum Theater wie zu den Aufgaben des Festes war bald eine völlig freie geworden. Aber auch bei dieser scenischen Praxis konnte man nicht stehen bleiben, ohne den tetralogischen Bau der Tragödien zu kürzen. Vermöge seiner raschen politischen Entwickelung war Athen in Leben und in Poesie reifer und künstlicher geworden, sein praktischer Verstand, sein durch Erfahrung geschärfter Blick begnügte sich nicht mit der symmetrischen Einfachheit und der strengen Kunst der Vorgänger, die Zeit neigte weniger zur objektiven Betrachtung der Weltordnung und verweilte lieber in der Gegenwart; sie besafs aber auch einen Grad der Beobachtung und der reflektirenden Kritik, um Widersprüche der menschlichen Natur aufzufassen und die Kollisionen der Gesellschaft zu Themen ihres Nachdenkens zu machen. Den Standpunkt der damaligen

Bildung setzt der epochemachende Fortschritt in der bildenden Kunst aufser Zweifel: Meister von hohem Rang erfüllten alle Gebiete der Plastik mit Werken idealer Schönheit und Anmuth, in denen die Gröfse des Gedankens durch eine vollkommne Harmonie der Formen ausgeprägt war. Diesem Geiste der feinen Attischen Intelligenz, der in den achtziger Olympiaden einen gleichmäfsigen Ausdruck fand, entsprach Sophokles zunächst dadurch, dafs er das Mafs der Tragödien zu Gunsten ihres Gehalts und der inneren Gliederung kürzte. Während er den in Hinsicht auf Zeitmafs und Uebersicht zu sehr ausgedehnten Stoff in engerem Raum zusammenzog, gab er den dichterischen Ideen gröfsere Tiefe; das Interesse wurde durch einen spannenden Fortgang der Handlung gehoben, weil das Drama die Bestimmung erhielt ein Schauplatz und Spiegel des von Leidenschaft oder Irrungen bewegten Herzens zu sein. Nach dem Bericht der Alten liefs er den Verband der Tetralogie fallen; gesonderte Stücke mufsten daher auf beschränkten Räumen die gröfste Spannkraft durch einen reichen pathologischen Gehalt entwickeln. Je mehr nun die Tragödie mit den inneren Gegensätzen und Kämpfen des menschlichen Lebens sich beschäftigte, je praktischer und ansehnlicher die Kreise des Publikums waren, welches mit wachsender Empfänglichkeit bei den Tragikern eine geistige Nahrung suchte, desto mehr wichen die Fragen der Religion in den Hintergrund; die Darstellung wurde, wie noch in anderen Feldern der Dichtung, weltliche Geschichte, zog ihre Themen und Katastrophen aus den eigenen Erlebnifsen, und nutzte die Götter lieber im Dienst des theatralischen Haushalts als zur Erklärung der Begebenheiten. Sie gewann zusehends den Werth eines freien, von allgemeinen Interessen bestimmten und durch Reflexion getriebenen Kunstwerks, eines dramatischen Gedichts, und wurde weniger abhängig von den Zugaben der göttlichen Figuren und des Chors; sie begehrte nur mäfsiges selbst von der scenischen Ausstattung, und liefs dieselbe fast ganz ohne wesentliche Veränderung. Zuletzt rifs Euripides die tragische Poesie möglichst von den äufseren Einflüssen der Bühnenwelt los und verwandte sie für die

Probleme des philosophirenden Verstandes. Sie diente nunmehr als ein edles Organ der höheren Bildung, ihr ideeller Gehalt wurde mafsgebend, dagegen schwand die Harmonie zwischen dem Ganzen und seinen Gliedern. Die Bühne hatte sich erschöpft, als die tragische Dichtung ihre gröfste 27 Selbständigkeit erreichte; jeder weitere Wechsel konnte sie nur in ihrer inneren Verfassung berühren. Auf eine rasche Blüte waren reife Früchte der Erkenntnifs gefolgt, und nothwendig traf die Tragiker früh genug das Schicksal in Verfall durch Stillstand und Entkräftung zu gerathen, bis nichts anderes als Manier und routinirter Fleifs zurückblieb.

2. An der Spitze der grofsen durch Aeschylus herbeigeführten Epoche steht billig das Resultat, welches nur die moderne Welt überraschen konnte: die Tragödie hat ihren Mann ganz beschäftigt und jede kontrastirende Stimmung ausgeschlossen. Mithin war ein Tragiker niemals zugleich Komiker, und umgekehrt; sogar hat kein Sohn eines Tragikers ehemals Komödien gedichtet. Diesen Punkt berührt Welcker p. 897. Vgl. was von Dionysiades bemerkt wird p. 72. 2. Bearb. Für den Fortgang der tragischen Poesie gibt mehr als einen belehrenden Wink Aristoteles *Poet.* 4, 15. *καὶ πολλὰς μεταβολὰς μεταβαλοῦσα* (befser *μεταλαβοῦσα*) *ἡ τραγῳδία ἐπαύσατο, ἐπεὶ ἔσχε τὴν αὑτῆς φύσιν. καὶ τό τε τῶν ὑποκριτῶν πλῆθος ἐξ ἑνὸς εἰς δύο πρῶτος Αἰσχύλος ἤγαγε, καὶ τὰ τοῦ χοροῦ ἠλάττωσε, καὶ τὸν λόγον πρωταγωνιστὴν παρεσκεύασε· τρεῖς δὲ καὶ σκηνογραφίαν Σοφοκλῆς. ἔτι δὲ τὸ μέγεθος ἐκ μικρῶν μύθων καὶ ἐπεισοδίων πλήθη καὶ τὰ ἄλλα οἷς ἕκαστα κοσμηθῆναι λέγεται.* Ferner 5, 3. *αἱ μὲν οὖν τῆς τραγῳδίας μεταβάσεις καὶ δι᾽ ὧν ἐγένοντο οὐ λελήθασιν.* Zuerst unternahm Böttiger *Quatuor aetates rei scenicae apud veteres primis lineis designatae*, *Vimar.* 1798. *Opusc.* p. 326—47. einen Stufengang des Dramas zu zeichnen, aber nach Abzug der wie gewöhnlich angehäuften Kollektaneen werden statt dreier Epochen der Tragödie nur drei Kapitel ohne genaue Charakteristik der Zeitalter gefunden: Elemente besonders Dorischer Natur, Kunstblüte von Aeschylus bis auf Demosthenes, Schauspielwesen in der Zeit von Alexander bis auf Augustus. Hermann *in Aristot. Poet.* p. 107. ff. stellt die Reihenfolge jener *μεταβολαὶ* richtiger auf: Anfänge der Tragödie aus dem Dithyrambus, improvisirtes Satyrspiel, Thespis, Phrynichus, Satyrspiel des Pratinas als Seitenlinie der Tragödie, Aeschylus, Sophokles. Kommt man über die blofsen Vorstufen und Elemente hinaus, so dreht sich alles um Epochen der drei grofsen Tragiker, welche schon in Platos Zeiten als

Häupter anerkannt waren, ehe die Verordnungen des Redners Lykurgus sie förmlich bestätigten. *Vitae X Oratt.* p. 841. f. *εἰςήνεγκε δὲ καὶ νόμους — τὸν δὲ ὡς χαλκᾶς εἰκόνας ἀναθεῖναι τῶν ποιητῶν Αἰσχύλου Σοφοκλέους Εὐριπίδου, καὶ τὰς τραγῳδίας αὐτῶν ἐν κοινῷ γραψαμένους φυλάττειν, καὶ τὸν τῆς πόλεως γραμματέα παραναγινώσκειν τοῖς ὑποκρινομένοις.* Einen Theil dieser Anträge bekämpfte Philinus *πρὸς Αἰσχ. καὶ Σοφ. καὶ Εὐρ. εἰκόνας*, Harpocr. v. *Θεωρικά*, wo die Worte *Αἰσχύλου καὶ* wol durch Zufall ausgelassen sind, cf. *Vales.* p. 290. Dafs Philinus wirklich nur gegen die Statuen des Sophokles und Euripides sprach war die Meinung von Welcker p. 906. Weiteres über dieses Gesetz des Lykurg unten p. 110. 2. Bearb. Im Zeitalter Alexanders des Grofsen (Plut. *Alex.* 8. Welcker p. 900.) gelten bereits die drei Meister unbestritten. Für äufsere Geschichte der Tragödie liegt erhebliches Material in den alten *Vitae Aeschyli et Sophoclis.* Doch erfahren wir über Bindeglieder oder praktische Männer, denen die Technik des Theaters manche Bereicherung verdankte, nur ein halbes oder zufälliges Wort. Dahin gehören Aristanch der Tegeat und Kallias. Jener, vielleicht einer der Fremden die gleich Ion in Athen vorübergehend lebten, wird von Suidas in einer aus Aelian entnommenen Krankengeschichte, dann in einem besonderen Artikel charakterisirt: *οὗτος δὲ ὁ Ἀρίσταρχος σύγχρονος ἦν Εὐριπίδῃ· ὃς πρῶτος εἰς τὸ νῦν αὐτῶν μῆκος τὰ δράματα κατέστησεν. καὶ ἐδίδαξε μὲν τραγῳδίας ἑβδομήκοντα, ἐνίκησε δὲ δύο, βιοὺς ὑπὲρ ἔτη ρ΄.* Niemand gedenkt sonst seines Verdienstes um den tragischen Haushalt; dafs er aber einmal im zweiten Range galt, läfst die Nachbildung des Ennius glauben, jener auch von Plautus citirte *Achilles Aristarchu.* Dann nennen ihn Stobaeus und Schol. Soph. *Oed. C.* 1320. und zuletzt bleibt seine Sentenz übrig, *τάδ' οὐχ ὑπάρχων, ἀλλὰ τιμωρούμενος*, welche durch häufige Anwendungen (*intt. Suid. v.* Ὑπάρχων) fast herrenlos geworden ist. Von ihm Welcker p. 931—36. und unten p. 48. 2. Ausg. Nun ist seine That, eine mechanische Bemessung der Dramen gleichsam nach dem Stundenmafs, räthselhaft; schon Aristoteles *Poet.* 7, 11. deutet an dafs die Länge des Stücks nur durch die theatralische Vorstellung sich bestimme, doch habe man wirklich einmal die Zeitdauer, als zufällig Ueberflufs an aufzuführenden Dramen war, berechnet; *εἰ γὰρ ἔδει ἑκατὸν τραγῳδίας ἀγωνίζεσθαι, πρὸς κλεψύδραν ἂν ἠγωνίζοντο, ὥςπερ ποτὲ καὶ ἄλλοτέ φασιν.* Worauf hier Aristoteles anspielt ist unbekannt; am wenigsten wird durch den Wortlaut gestattet den Schlufssatz auf den Gebrauch der Wasseruhr in gerichtlichen Verhandlungen zu beziehen. Hiernach mufs wol Aristarch nicht sowohl in arithmetischen Verhältnifsen (wie Lachmann *de mens. tragoed.* p. 27.) als unter dem Gesichtspunkt eines Dramaturgen die Disposition dialogischer und chorischer Partien vorbereitet haben. Dies erinnert zunächst an Kallias, den nur Ath. X.

p. 453. erwähnt: *Ὁ δ' Ἀθηναῖος Καλλίας, μικρὸν ἔμπροσθεν γενόμενος τοῖς χρόνοις Στράττιδος, ἐποίησε τὴν καλουμένην γραμματικὴν τραγῳδίαν.* Nachdem er von der antistrophischen Responsion seines dramatischen Katechismus (diese sonderbare chorische Form gab wol den Anlafs zum Namen Tragödie) gesprochen, fährt er fort: *ὥστε τὸν Εὐριπίδην μὴ μόνον ὑπονοεῖσθαι τὴν Μήδειαν ἐντεῦθεν πεποιηκέναι πᾶσαν, ἀλλὰ καὶ τὸ μέλος αὐτὸ μετενηνοχότα φανερὸν εἶναι. — διόπερ οἱ λοιποὶ τὰς ἀντιστρόφους ἀπὸ τούτου παρεδέχοντο πάντες, ὡς ἔοικεν, εἰς τὰς τραγῳδίας.* Obgleich nun in diesen Auszügen weder Klarheit noch Zusammenhang wahrgenommen wird, so mufs doch das letzte Glied *διόπερ — τραγῳδίας* verschoben und unmittelbar hinter *φανερὸν εἶναι* zu setzen 29 sein. Als Gewährsmann dieser Notizen erkennt man den unkritischen Peripatetiker Klearch VII. p. 276. A. *καὶ γὰρ Καλλίαν ἱστορεῖ τὸν Ἀθηναῖον γραμματικὴν συνθεῖναι τραγῳδίαν, ἀφ' ἧς ποιῆσαι τὰ μέλη καὶ τὴν διάθεσιν Εὐριπίδην ἐν Μηδείᾳ καὶ Σοφοκλέα τὸν Οἰδίπουν.* Niemand würde diesen Schluss, der mancherlei nicht zu geschickt ausgehobene Details zusammenziehen soll, richtig deuten, wenn wir nicht zufällig in l. X. die betreffenden Auszüge läsen. Die Beschaffenheit der letzteren, die der Sammler ohne Verständniss aus zweiter Hand erhielt, kann uns deutlich machen warum wir weder den Plan der seltsamen grammatischen Tragödie fafsen, noch den Einflufs des Kallias auf die grofsen Tragiker recht verstehen. Von diesem seltsamen Problem handeln Hermann *de Gr. L. dialectis* p. 10. sqq. *Opusc.* I. 137—145. (er meinte, Kallias habe die Pedantereien des tragischen Stils verspotten wollen.) Welcker über d. ABC-Buch des Kallias in Form einer Tragödie, Rhein. Mus. I. 137. ff. Kl. Schr. I. Bergk de reliq. com. antiq. p. 117. sq. Pietsch in einer Hallischen Diss. 1861. Die Zusammenstellung mit Strattis (man sieht nicht worauf sie beruhen mag, aber jenes Buch war lange vorher und spätestens Ol. 86. erschienen) lässt glauben dafs schon Athenaeus den Verfasser dieser wol ernstlich gemeinten Lautirschule für den Komiker hielt, wie Meineke *Com.* I. 213. sq. und andere thun: und doch hat diese Meinung geringe Wahrscheinlichkeit. Denn diese leitet eher auf einen Theoretiker, schon weil Kallias einige Zeit vor dem Archon Euklides sich des Ionischen Alphabets bedient; und einem solchen Autor pafsten Beobachtungen wie über den Apostroph am Ende der Trimeter, p. 309. 2. Bearb. Sehr paradox klingt die Vermuthung Welckers p. 150. dafs die Notizen über beide Tragiker in einer Komödie standen, nemlich die Medea sei in Melodien und Oekonomie wie das ABC des Kallias, und aus derselben Quelle habe Sophokles seine Neigung zum Apostroph am Ende der Trimeter. Mindestens ist denen beizustimmen, welche die Schrift des Kallias nicht für ein Schulbuch sondern für eine Formenlehre des tragischen Stils erklären. Doch wird

niemand alle hier schwebenden Skrupel beseitigen; und Athenaeus macht uns wieder einmal unmöglich von seinen gedankenlosen Excerpten den rechten Nutzen zu ziehen.

Nicht wenig mögen den Ausbau der Tragödie durch ihren persönlichen Einfluss die Sippschaften der Tragiker gefördert haben, oder die Vererbung von Stilarten und tragischen Studien an stark verzweigte Familien; nur ist damit ein anderer Begriff zu verbinden als mit den in einigen Geschlechtern vererbten Künsten der Melik, Musik und Plastik, und noch weniger darf man an die Stellung einer Schule denken. Kinder und Enkel fanden am Nachlafs der drei Meister hinlänglich zu schaffen, sie besorgten neue zeitgemäfse Recensionen der Stücke, sie besserten nach, interpolirten und verarbeiteten wol auch manchen unvollendet gebliebenen Entwurf, wie man unter anderen an Soph. Oed. C. und Eurip. Iph. A. wahrnimmt; sie wagten sogar selbständige Dramen, und wurden zuweilen von der Gunst des Augenblicks belohnt; sie hatten einen sicheren Versteck, wie Iophon im Schatten des Vaters. So vorübergehend die Familien des Pratinas und Phrynichus, bleibender die des Aeschylus. Hier waren thätig der Sohn Euphorion (Suid. v. und *Argum. E. Med.*), dann der Neffe Philokles (Suid. v. *Argum. Soph. Oed. R. Schol. Arist. Thesm.* 175.), und seine Nachfolger, deren Stammbaum von Morsimus, Astydamas I. und II. bis in Philokles II. ausläuft; aber τῶν περὶ Αἰσχύλον Diog. Laert. II, 43. von dieser Kunstfamilie zu verstehen ist ein Mifsgriff. Das Geschlecht des Sophokles übertraf alle zünftigen Tragiker in zäher Lebenskraft. An Sophokles schlofs sich sein schwacher Sohn Iophon an (Suid. v., nur in zwei Fragmenten sichtbar), und jeder weifs wie wenig eigene Kraft Aristoph. *Ran.* 78. ihm zutraut; dann ein bevorzugter Enkel Sophokles (Σοφ. ὁ νεώτερος Clem. Diod. XIV, 53. Suid. v.), welcher mit dem *Oed. C.* auftrat; Spuren desselben p. 310. 2. Bearb. Noch spät finden sich Tragiker desselben Namens im Alexandrinischen Zeitalter und auf der Orchomenischen Inschrift. Wenig bekannt war Euripides der Neffe (nach anderen der Sohn), Suid. v. *Vitae Eurip. Schol. Arist. Ran.* 67. Er hatte seinen Antheil an einer neuen Bearbeitung der Iph. in Aulis, aber niemand ermittelt mehr was ihm ausschliefslich gehört. Hiernächst die eingewanderte Familie Karkinos, Meineke *Com.* I. 513. sqq. Vgl. Böckh *Gr. trag. princ.* p. 31. sqq. 115. sqq. an den Welcker p. 801. fg. anknüpft. Näheres von den Dichtern der erblichen Poesie p. 51. 2. Ausg. Jetzt gestattet der Mangel an Angaben über die Kunst jener Sippschaften keine Kombination, um ihren muthmafslichen Einflufs auf den Zustand der erhaltenen Dramen und den Fortgang der Tragödie zu bestimmen.

Ueber die theatralischen Neuerungen des Aeschylus lautet die Hauptstelle *Vita Aesch.* im Mediceus, die zuerst Robortellus

vervollständigte, jetzt mit den nöthigsten Berichtigungen: *Πρῶτος Αἰσχύλος πάθεσι γεννικωτάτοις τὴν τραγῳδίαν ηὔξησε, τὴν δὲ σκηνὴν ἐκόσμησε καὶ τὴν ὄψιν τῶν θεωμένων κατέπληξε τῇ λαμπρότητι, γραφαῖς καὶ μηχαναῖς βωμοῖς τε καὶ τάφοις, σάλπιγξιν, εἰδώλοις, Ἐριννύσι, τούς τε ὑποκριτὰς χειρῖσι σκεπάσας καὶ τῷ σύρματι* (*σώματι* MS. also *σωματίῳ*) *ἐξογκώσας μείζοσί τε τοῖς κοθόρνοις μετεωρίσας. ἐχρήσατο δὲ καὶ ὑποκριτῇ πρώτῳ μὲν Κλεάνδρῳ, ἔπειτα καὶ τὸν δεύτερον αὐτῷ προςῆψε Μυννίσκον τὸν Χαλκιδέα. τὸν δὲ τρίτον ὑποκριτὴν αὐτὸς ἐξεῦρεν, ὡς δὲ Δικαίαρχος ὁ Μεσσήνιος, Σοφοκλῆς.* Vorn in der Vita heifst es der Dichter habe seine Vorgänger weit übertroffen *κατά τε τὴν ποίησιν καὶ τὴν διάθεσιν τῆς σκηνῆς τήν τε λαμπρότητα τῆς χορηγίας καὶ τὴν σκευὴν τῶν ὑποκριτῶν τήν τε τοῦ χοροῦ σεμνότητα.* Einen Zusatz liefert Suidas: *οὗτος πρῶτος εὗρε προςωπεῖα δεινὰ καὶ χρώμασι κεχρισμένα ἔχειν τοὺς τραγῳδούς, καὶ ταῖς ἀρβύλαις τοῖς καλουμένοις ἐμβάταις κεχρῆσθαι.* Bedeutender Philostr. *V. Soph.* I, 9. *Εἰ γὰρ τὸν Αἰσχύλον ἐνθυμηθείημεν, ὡς πολλὰ τῇ τραγῳδίᾳ ξυνεβάλετο, ἐσθῆτί τε αὐτὴν κατασκευάσας* (man vermifst ein Adjektiv. wie *λαμπρᾷ*) *καὶ ὀκρίβαντι ὑψηλῷ καὶ ἡρώων εἴδεσιν, ἀγγέλοις τε καὶ ἐξαγγέλοις καὶ οἷς ἐπὶ σκηνῆς τε καὶ ὑπὸ σκηνῆς χρὴ πράττειν, τοῦτο ἂν εἴη καὶ ὁ Γοργίας τοῖς ὁμοτέχνοις.* *V. Apoll.* VI, 11. p. 244.
31 *ποιητὴς μὲν γὰρ οὗτος τραγῳδίας ἐγένετο, τὴν τέχνην δὲ ὁρῶν ἀκατάσκευόν τε καὶ μήπω κεκοσμημένην εἰ μὲν ξυνέστειλε τοὺς χοροὺς ἀποτάδην ὄντας, ἢ τὰς τῶν ὑποκριτῶν ἀντιλέξεις εὗρε, παραιτησάμενος τὸ τῶν μονῳδιῶν μῆκος, ἢ τὸ ὑπὸ σκηνῆς ἀποθνήσκειν ἐπενόησεν, ὡς μὴ ἐν φανερῷ σφάττοι — ὁ δὲ — σκευοποιίας μὲν ἥψατο εἰκασμένης τοῖς τῶν ἡρώων εἴδεσιν, ὀκρίβαντος δὲ τοὺς ὑποκριτὰς ἐνεβίβασεν, ὡς ἴσα ἐκείνοις βαίνοιεν, ἐσθήμασί τε πρῶτος ἐκόσμησεν ἃ πρόςφορον ηρωσί τε καὶ ἡρωίσιν ἠσθῆσθαι.* Ath. I. p. 21. D. *Καὶ Αἰσχύλος δὲ οὐ μόνον ἐξεῦρε τὴν τῆς στολῆς εὐπρέπειαν καὶ σεμνότητα, ἣν ζηλώσαντες* (sollte wol heifsen *οὐ μόνον ηὔξησε τὴν . . . σεμνότητα ζηλώσας, ἣν οἱ ἱ. κτλ.*) *οἱ ἱεροφάνται καὶ δᾳδοῦχοι ἀμφιέννυνται, ἀλλὰ καὶ πολλὰ σχήματα ὀρχηστικὰ αὐτὸς ἐξευρίσκων ἀνεδίδου τοῖς χορευταῖς. Χαμαιλέων γοῦν πρῶτον αὐτόν φησι σχηματίσαι τοὺς χοροὺς ὀρχηστοδιδασκάλοις οὐ χρησάμενον, ἀλλὰ καὶ αὐτὸν τοῖς χοροῖς τὰ σχήματα ποιοῦντα τῶν ὀρχήσεων, καὶ ὅλως πᾶσαν τὴν τῆς τραγῳδίας οἰκονομίαν εἰς ἑαυτὸν περιιστᾶν κτλ.* Horat. *A. P.* 278.

Post hunc personae pallaeque repertor honestae
Aeschylus et modicis instravit pulpita tignis,
et docuit magnumque loqui nitique cothurno.

Als Schauspieler des Aeschylus werden genannt Kleander, Mynniskos (Herm. *in Arist. Poet.* p. 193.) und was zweifelhaft (*Schol. Ven. Arist. Vesp.* 564. 577.) Oeagrus; als genialer Orchest desselben Telestes (Ath. p. 21. E. 22. A.); als Scenenmaler Agatharchus. Vitruv. *praef.* VII. *Namque primum Aga-*

tharchus Athenis, Aeschylo docente tragoediam, scenam fecit; vgl. *Letronne Lettres d'un antiquaire à un artiste* p. 272. fg. und Völkel archäol. Nachlafs p. 104. ff., der Vitruvs Nachricht mit Grund in Zweifel zieht.

Der Kern aller Aenderungen liegt aber ausgesprochen in den am Anfang dieser Note stehenden Worten des Aristoteles *Poet.* 4, 15. καὶ τὸν λόγον πρωταγωνιστὴν παρεσκεύασε, Worten die man stets sehr verschieden aufgefafst, Welcker p. 70. sogar als bildlichen Ausdruck verstanden hat. Eine wörtliche Deutung „er machte das Sujet und nicht den Chor zum Hauptspieler, also den durch vermehrte Schauspieler getragenen Dialog" mag den Sinn erschöpfen; oder wie C. Fr. Hermann *de distrib. person.* p. 15. *ut actionem, cuius eousque primariam partem chorus gesserat, ab illo seiunxerit primasque partes, quas prius chori dux, h. e. cantor egisset, ad actorem [actores] transtulerit.* Von hier bis zur Verkettung mehrerer Dramen lief ein langer Weg, aber zum Glück hatte der Dichter früh angefangen und die Tragödie zur Aufgabe seines ganzen Lebens gemacht. Er mufste bereits nicht nur einen grofsen Umfang von Mythen (Uebersicht bei Welcker p. 29—31.) verarbeitet, sondern auch einen beträchtlichen Theil der Technik und einen noch reicheren Ideenkreis sich angeeignet 32 haben, bevor er zur vollkommenen Herrschaft über Stoff, Formen und Themen kam und grofse Motive für die Gestaltung von Gruppen aufwandte. Soweit kann er eine Zeitlang an vereinzelten Stücken sich versucht haben; bei der Dürftigkeit der Angaben bleibt ein weiter Spielraum für Möglichkeiten auf dem Felde der Trilogien, und sicher wird die Lehre welche den meisten Kombinationen zum Trotz eine winzige didaskalische Notiz zu den *Septem c. Th.* uns ertheilt, auf diesem hypothesenreichen Gebiet nicht unfruchtbar sein. Auch die Trilogie der Perser würde jeder aus ganz anderen Elementen sich zusammengesetzt haben. Ueberdies sucht man vergeblich das einleitende Stück zu Προμηθεὺς δεσμώτης und Πρ. λυόμενος: doch hielt Hermann *Opusc.* IV. *num.* 5. beide für Glieder verschiedener Gruppen. Wo nun die Fäden der Mythen so vielfach in einander sich verschlingen, mag man sie leicht unter manchen Gesichtspunkten in ein Ganzes verweben, weniger leicht den dramatischen Plan eines durch etliche kleine Fragmente bezeugten Titels auffinden. Dazu kommt der ungelöste Zweifel über die Definition des Begriffs τετραλογία: ob man darunter stets einen mythischen Cyclus verbundener Dramen oder auch ein Gefüge von unähnlichen Stoffen verstand, defsen Motive nicht an den stetigen Zusammenhang einer und derselben Fabel oder einer in starken Gegensätzen sich entwickelnden Idee geknüpft waren. Alle Bedenken und Einschränkungen aber sind nicht stark genug um die fruchtbare Beobachtung von Welcker (Die Aeschylische Trilogie

Prometheus, nebst Winken über die Trilogie des Aesch. überhaupt, Darmst. 1825. besonders p. 307. ff. und 500. ff.), dafs Aeschylus nach künstlerischem Gesetz, nicht zufällig sondern regelmäfsig und grundsätzlich, seine tragischen Stoffe zu Trilogien verarbeitet hat, in Zweifel zu ziehen. Dasselbe Thema besprechen viele, zum gröfseren Theil verschollene Schriften, Gruppe Ariadne, der ungeniefsbare Bellmann *de Aeschyli ternione Prometheo, Vratisl.* 1839. Exner *de schola Aeschyli et trilog. ratione, Vrat.* 1840. Droysen in Kieler Philol. Studien p. 55. ff. und unter den letzten Nitzsch über die Sagenpoesie. Auf künstlerischem Standpunkt hatte bereits Schlegel über dramat. Lit. I. 139. (vgl. Genelli Theater zu Athen p. 20.) die drei trilogisch verbundenen Handlungen als Satz, Gegensatz und Vermittelung gefafst, gleichsam als drei Akte einer durchgreifenden und dramatisch verketteten Einheit, aus der eine vollständige Befriedigung hervorgehe; wie späterhin Hermann *Opusc.* VII. p. 193. *Videtur autem ipsa trilogiae natura postulare, ut argumentum sit unum, iustoque ab initio profectum finem quoque habeat iustum, nec tam quae res* 33 *tempore sese deinceps exceperunt, quam quae ita cohaerent, ut una actio absolvatur, tribus sint partibus apte descriptae.* Früher hatte Hermann nicht eine dreifache Steigerung der Ideen im Thema, von der Exposition bis zur Versöhnung, sondern eine Steigerung der äufseren Formen angenommen, wo das zweite Stück durch Chor und Gesang, das dritte durch Pracht und äufserlichen Reiz fesseln sollte: *de compositione tetralogiarum trag.* 1819. Opusc. II. Den meisten Analysen schwebte die Orestie vor; aber schon die Trilogie, der die *Supplices* angehören, läfst keinen Grundton einer ideellen Entwickelung ahnen, und diejenige Reihe, deren Mittelstück und Schwerpunkt die Perser waren, bietet im ersten und dritten Stück dort einen Vorgrund, hier ein Nachspiel, wodurch die gröfste Begebenheit der Nation in die weiteste Perspektive gestellt wird. Zwei Glieder der Trilogie hatten ihre Stellung auf den Endpunkten des dramatischen Gedichts als Einleitung und Beschlufs des mythischen Themas: sie bildeten Flügel eines Bauwerks, welche das Hauptgebäude verzieren und abrunden sollten. Ihrem Wesen nach mufste die Trilogie des Aeschylus, auch wenn sie sich immer mehr in einen gewifsen Umfang sittlicher Ideen vertiefte, von dem Charakter der Mythen abhängig sein, und alle spekulative Kombination diente zur Illustration des mythischen Sagenschatzes, in dem die Nation ihre Vorgeschichte fand. Zwar bespricht kein Alter ein so wichtiges Prinzip der tragischen Kunst, Aristoteles schweigt davon (wie von vielen anderen wichtigen Punkten) in seiner Poetik und die Zeugnisse für das Dasein der Tetralogie (s. Anm. zu §. 114, 6. p. 186. 2. Bearb.) sind oberflächlich und auf äufserliches beschränkt; allein die Traditionen aus dem Gebiet der antiken Dramaturgie

reichen auch sonst nirgend weit. Wir glauben daher zur Annahme berechtigt zu sein, dafs die Schöpfung eines Ganzen aus drei zusammenhängenden, durch Gemeinschaft an einer sittlichen Wahrheit verbundenen Stücken ein Vorrecht des Aeschylus war; ein Dichter der vor anderen Pracht und Reichthum in Figuren liebte, hatte den Beruf grofse Massen mittelst einer Durchflechtung von Geschichten zu gruppiren. Aber diese Kunst der trilogischen Gliederung stand wol bei ihm nicht überall auf gleicher Höhe, wenngleich man sich gewöhnt hat ihren Reichthum an Ideen mit dem Mafsstab der Orestie zu messen: worüber bei den Sieben gegen Theben §. 117, 3, 2.

Neuerungen des Sophokles: Hauptstelle in *Vita Soph.* *παρ' Αἰσχύλῳ δὲ τὴν τραγῳδίαν ἔμαθε, καὶ πολλὰ ἐκαινούργησεν ἐν τοῖς ἀγῶσι, πρῶτον μὲν καταλύσας τὴν ὑπόκρισιν τοῦ ποιητοῦ διὰ τὴν ἰδίαν μικροφωνίαν· πάλαι γὰρ καὶ ὁ ποιητὴς ὑπεκρίνετο· αὐτοὺς δὲ τοὺς χορευτὰς ποιήσας ἀντὶ δώδεκα πεντεκαίδεκα, καὶ τὸν τρίτον ὑποκριτὴν ἐξεῦρε.* Dann nach Erwähnung kleiner Aenderungen im Kostüm eine mit dem vorigen nicht zusammenhängende Notiz: *καὶ πρὸς τὰς φύσεις αὐτῶν (τῶν ὑποκριτῶν) γράψαι τὰ δράματα, ταῖς δὲ Μούσαις θίασον ἐκ τῶν πεπαιδευμένων συναγαγεῖν.* Der Sinn dieser epigrammatischen Wendung eines Schöngeistes mochte nur dieser sein, dafs der Dichter einen engeren Kreis gebildeter Zuschauer, wir würden sagen ein
34 kritisches und urtheilsfähiges Publikum erzog. Dazu Aristot. *Poet.* 4, 16. *τρεῖς (ὑποκριτὰς) δὲ καὶ σκηνογραφίαν Σοφοκλῆς*, und *Suid.* v. *Σοφοκλῆς: οὗτος πρῶτος τρισὶν ἐχρήσατο ὑποκριταῖς καὶ τῷ καλουμένῳ τριταγωνιστῇ· καὶ πρῶτος τὸν χορὸν ἐκ πεντεκαίδεκα εἰςήγαγε νέων, πρότερον δυοκαίδεκα εἰςιόντων.* Den Tritagonisten legten wenige wie der Biograph des Aeschylus (p. 32.) diesem Tragiker bei; Dicaearch stimmte für Sophokles sowie Diog. La. III, 56. in den bezeichnenden Ausdrücken, *τὸν δὲ τρίτον Σοφοκλῆς, καὶ συνεπλήρωσαν* (l. —*πλήρωσε*) *τὴν τραγῳδίαν.* Geradezu sagt Themistius (unter Berufung auf Aristoteles) p. 316. f. *Αἰσχύλος δὲ τρίτον ὑποκριτὴν καὶ ὀκρίβαντας*: sicher hat Aeschylus die Erfindung, welche wesentlich seinem Nachfolger mehr als ihm selber diente, nur in seinen spätesten Dramen benutzt. Endlich berichtet nur Suidas die Spitze seiner scenischen Neuerungen: *καὶ αὐτὸς ἦρξε τοῦ δρᾶμα πρὸς δρᾶμα ἀγωνίζεσθαι, ἀλλὰ μὴ τετραλογίαν*, oder nach der Spur guter *codd.* *τετραλογεῖσθαι.* Die Deutungen dieser Hauptstelle, die zugleich rückwärts für die Herrschaft der vorangegangenen Aeschylischen Tetralogie zeugt, gehen weit aus einander: vor anderen haben sie erörtert Böckh im Winter-Prooemium J. 1841. und Karsten *de tetralogia tragica et didascalia Sophoclea, Amst.* 1846. (*Act. Instit. Belg. Cl. tert.*) Letzterer schliefst seine sorgsame Prüfung der bisher vorgetragenen Ansichten, die nach Möglichkeit auf dem schlüpfrigen Boden sich bewegt

hatten, mit der Annahme dafs die Tetralogien in Zeiten des Sophokles und Euripides eine Sache des Beliebens, der freien Wahl gewesen, ohne dafs dem Dichter der Trilogie daraus ein höherer Anspruch auf den Sieg erwuchs. Allerdings ein bequemes Abkommen: wenn man aber die grofsen Mühen der Chöre bedenkt, so war das Einstudiren von je drei Tragödien statt einer kein geringes und vom Belieben abhängiges Objekt; ebenso wenig vertrug das Festspiel bei seinem knappen Zeitmafs einen erheblichen Zuwachs an Dramen, der jeder nothwendigen Oekonomie widersprach. Wie man nun immer die schlichten Worte des Suidas wenden oder ihren Werth herabsetzen mag, immer kommt ihnen eine Thatsache zu Hülfe, welche durch Induktion ermittelt wird: Sophokles hat erweislich niemals eine Trilogie oder dreitheilige Didaskalie verfafst, sondern im Gegentheil die Stücke vereinzelt und künstlerisch strenger abgerundet; sogar die für eine grofse Komposition so günstigen drei Glieder der Oedipusfabel fielen in Jahren weit aus einander. Hiezu kommt die Gewifsheit dafs auch das Kunstprinzip des Tragikers (p. 306. 2. Bearb.) von der trilogischen Gliederung abwich. Zwar hat verlängst A. Schöll (Die Tetralogien der Attischen Tragiker, Berl. 1839.) auch Stücke des Sophokles, von dem keine trilogische Reihe durch Didaskalien bekannt ist, und selbst des Euripides, dessen Alkestis, Medea, Troades und Bacchen wir als Glieder einer nicht durch den Mythos verbundenen Trilogie kennen, in die Bezüge trilogischer Begriffe, von einem mythischen Zusammenhang abgesehen, zu spannen versucht, aber kein Gehör erlangt. Wenigen gefiel die Verarbeitung eines ethischen oder politischen Gedankens durch ein äufserliches Aggregat der Trias, wo Sophokles das Verhängnifs in fortschreitenden dramatischen Handlungen entwickeln soll, Euripides mit dürren Abstraktionen der ehelichen Treue, der Vaterlandsliebe und anderen verstandesmäfsigen Einheiten abgefunden wird, und die Verflechtung grofser Massen keinen höheren dichterischen Zweck erfüllt. Hiegegen Welcker Trag. p. 1547—1581. in einer sehr ausführlichen Kritik der von jenem damals nach dem Gesetz einer sogenannten kunstmäfsigen Verbindung zusammengelegten Trilogien. Aber Schöll hat zwanzig Jahre lang an seinem tetralogischen Gewebe fortgesponnen, wie sein polemisches Buch zeigt: Gründlicher Unterricht über die Tetralogie des Attischen Theaters und die Kompositionsweise des Sophokles, Leipz. 1859. Auch wenn unser Raum unbeschränkt wäre, mag ein Bericht über diese Schrift kaum lohnen, und zwar weniger über den Inhalt (unter anderen berichtet davon Kolster in d. Jahrb. f. Philol. 1861. Bd. 83.) als über Werth und Resultate derselben; schon weil sie nicht für sondern wider die Philologen verfafst ist, eine Menschenklasse (hören wir), die weder Zeit noch Sinn für den Genufs der Schön-

heit besitzt und in Auffafsung der Tragödien als organischer Kunstwerke stets zurückbleibt. Alles sagt das verdammende Wort: viel eher wird ein Laie der leidlich Griechisch weifs, ein empfindender Schöngeist, in das Verständnifs des Sophokles eindringen — als ein ausgezeichneter Philolog. Doch gönnen ihm diese Schriftgelehrten den süfsen Glauben, dafs das Prinzip der Tetralogie sich durch die ganze Tragödie erstreckte, die Wahrnehmung dafs kein Stück des Sophokles als Ganzes für sich steht und planmäfsig geschlossen ist, sondern jedes ein vorbereitender, über den Schlufs hinaus greifender Theil war, sonst werde der Ausgang mit einer dramatisch fehlerhaften Handlung schliefsen; sie gönnen ihm auch die vergebliche Mühe, wenn er die drei durch Zeit und Ideen von einander scharf gesonderten Dramen der Oedipus-Fabel in einer stetigen Trilogie fortsetzen will. Mancher sinnige Gedanke mag hier sich hören lafsen, aber er schwebt in der Luft und steht auf keinem festen Boden, denn dem Gründlichen Unterricht fehlt die historische Grundlage, da Schöll die Angabe bei Suidas als ein Autoschediasma, d. h. als die nackte Vermuthung irgend eines älteren Gewährsmannes verwirft. Doch kehren wir zu den Ansichten über das
35 Problem bei Suidas zurück. Welcker beharrt (p. 83. 893.) bei seiner Deutung des Suidas, dafs Sophokles nicht zusammenhängende Trilogien nebst Satyrspiel, sondern drei gesonderte Tragödien der einheitlichen Trilogie entgegenstellte; drei würden selbst dort gemeint, wo buchstäblich nur eine τραγῳδία (p. 988. fg.) zum Wettkampf gestellt sein soll; da nun die Tetralogie fortwährend sich erhielt, oder (wie sein Satz ganz allgemein lautet) die tetralogische Form des Wettstreits von Aeschylus bis zum Ende der tragischen Poesie in Athen galt, so könne nicht wohl das einfache Stück mit irgend einem Ringe der gegenüber stehenden trilogischen Kette gestritten haben. Derselbe Grund bewog schon Böckh *Gr. trag. princ.* p. 105. sq. aus Didaskalien wie zur *Medea* zu folgern, dafs Sophokles niemals völlig die tetralogische Dichtung aufgab; deshalb deutet er den Bericht des Suidas auf eine Neuerung, dafs auf beiden Seiten freie Wahl gestattet war, *ut partim his partim singulis tragoediis contendere liceret.* Diese Möglichkeit klingt zwar nicht sehr glaublich (denn wieviele mochten auf einen Streit mit ungleichen Waffen eingehen?), aber doch verständlicher als die von C. F. Hermann Gottesdienstl. Alt. p. 312. und anderwärts mit Zuversicht aufgestellte Hypothese: seit Sophokles wurden die vier Dramen des mitkämpfenden Dichters nicht mehr hinter einander abgespielt, sondern auf mehrere Tage vertheilt und vereinzelt (das heifst zerrifsen), so dafs sie mit den Dramen anderer wechselnd auf die Bühne kamen. Alsdann müfste man voraussetzen dafs die Trilogie nicht kunstmäfsig verknüpft war; sonst wäre diese Komposition und die darauf gewandte Mühe

widersinnig geworden. Aber der einfache Wortverstand des Satzes, wo das bloſse *τετραλογίαν* gegenüber steht, nöthigt uns jenes *δρᾶμα πρὸς δρᾶμα ἀγωνίζεσθαι* auf ein Certiren von Stück gegen Stück zu beziehen, auf ein Verfahren, das nicht nur mit der Oekonomie des Tragikers stimmt, sondern auch von den Komikern befolgt wurde. Hiernach muſs man eine durchgreifende Neuerung des Sophokles anerkennen, neben der die Tetralogie, man weiſs nicht in welchen Grenzen, noch einen Platz behielt. Nur könnte man nicht glauben daſs nach den Dionysischen Festen die Praxis wechselte. Dies hatte Böckh vermuthet *Prooem.* p. 11. *conieceris magnis quidem Dionysiis tetralogiarum certamen non esse intermissum, Lenaeis autem singulas fabulas esse actas ex instituto Sophoclis.* Aehnlich Droysen Ueber die Tetralogie in d. Zeitschr. f. Alterth. 1844. N. 14. Immer scheint es unglaublich daſs Sophokles diesem billigen Abkommen sich unterworfen und auf das gröſste Dionysosfest verzichtet hätte. Sind nun aber die 36 beiden didaskalischen Notizen für Euripides vollständig, nemlich bei der Alcestis, *πρῶτος ἦν Σοφοκλῆς, δεύτερος Εὐριπίδης Κρήσσαις, Ἀλκμαίωνι τῷ διὰ Ψωφῖδος, Τηλέφῳ, Ἀλκήστιδι*, und bei der Medea, *πρῶτος Εὐφορίων, δεύτερος Σοφοκλῆς, τρίτος Εὐριπίδης Μηδείᾳ, Φιλοκτήτῃ, Δίκτυϊ, Θερισταῖς σατύροις*: so trat Sophokles an demselben Tage gegen Tetralogien auf. Noch Ol. 78. (wie die Notiz über S. Th. lehrt) stritten drei Dichter mit vollen Tetralogien. Nur der Zweifel bleibt übrig, ob wenn Tragiker drei Dramen stellten, diese wirklich der Reihe nach auf die Bühne kamen und nicht einer Wahl unterzogen wurden. Von geringerem Belang war seit den Zeiten des Sophokles das Schicksal des Satyrdramas, wofern es nicht mehr an eine tragische Trilogie sich anschloſs. Vielleicht hat es als Zwischenspiel nach Art des Römischen *exodium* in einen Winkel der tragischen Bühne sich geflüchtet und noch leidlich eine Fortdauer gefristet. Man begreift alsdann warum die Notiz über die vorhandenen Satyrdramen bei den meisten Tragikern höchst fragmentarisch ist. Welcker hat dagegen auf seinem Standpunkt p. 894. umgekehrt aus der Erwähnung von Satyrspielen bei Sophokles und anderen Dichtern, denen keine Tetralogie beigelegt wird, geschlofsen daſs der Wettkampf überall eine gleiche Zahl von Stücken, Tetralogie gegen Tetralogie erfordert habe. Vgl. Anm. zu §. 114, 5. Schluſs. Noch unsicherer ist die von Wieseler p. 726. auf ein Epigramm des Dioscorides A. Pal. VII, 37. gegründete Muthmaſsung, daſs Sophokles die Satyrn in prächtigem Schmuck und Gewand vorgeführt habe. An dieser Frage haftet nach allen Erwägungen ein Dunkel, welches mittelst klarer historischer Angaben nicht mehr zu beseitigen ist. Soviel steht aber fest: Die Tetralogie war kein Bedürfniſs, und seitdem Tragiker und Komiker eine Menge von Dramen zu den Dionysien stellten, sogar unvereinbar mit

einem solchen Gedränge; sie war auch durch die Kunst der präzisen Oekonomie, die sich auf den eng umschriebenen Raum eines Stücks beschränkte, ganz entbehrlich geworden.

c. Ausbreitung und Verfall der tragischen Dichtung bis auf Alexander den Grofsen.

3. Nachdem die Tragödie durch anerkannte Meister vollständig entwickelt, eine Fülle dramatischer Stoffe verarbeitet und ihre formale Technik organisirt war, mehrten sich in Athen die Dichter von Beruf, und die Zahl der Liebhaber wuchs. Sie behauptete den Vorrang und galt rechtmäfsig als poetisches Organ der Attischen Bildung; die Zahl der unterrichteten und schreiblustigen Männer stieg von einem Jahrzehnt zum anderen, um so mehr als die Sophisten einen Kreis jugendlicher und angeregter Geister um sich versammelt hatten, den sie mit stilistischen Mitteln ausrüsteten. Man ahnt leicht wie sehr die Glanzzeit des mächtigen Staates, seine schwunghafte Politik, die bewegliche Gesellschaft Athens, der freie, stets sich erweiternde Gesichtskreis des Attischen Geistes berufen war alle produktive Kraft für höhere Dichtung anzuregen. Der Dramatiker 57 fand in seiner Gegenwart nicht nur hochstehende Charaktere, sondern auch einen reichen Anlafs um Geistesart und Gegensätze des menschlichen Lebens zu beobachten; wenn aber die Neigung zur Schaubühne stieg, so war sie doch bald mehr von formaler Gewandheit als schöpferischer Kraft und Tiefe des Gehalts begleitet. Der gesteigerte Wetteifer in der übergrofsen Menge der Dichter hatte sofort zur Folge dafs die gangbaren Mythen erschöpft, dafs überlieferte Sagen stark verändert und umgeschmolzen wurden. Diese Betriebsamkeit erhöhte zwar den Reichthum der tragischen Litteratur, denn die Tragödien vor Alexander mochten sich auf mehr als zwölfhundert belaufen, allein der Ertrag behauptete sich nur in einem mäfsigen Bestand auf den Bühnen des Alterthums und in Lesung des gebildeten Publikums. Bruchstücke der Mehrzahl sind uns nur durch anthologische Sammler oder Grammatiker zugekommen, die doch bei der Auswahl blofs ein äufserliches Interesse an Sprüchen und Form bewiesen. Jene gewannen also den geringsten Ein-

flufs auf den inneren Gang der Tragödie. Einige mögen, wie Aristarchus von Tegea, an der äufseren Verfassung geändert oder gebessert, sie bühnengerecht gemacht haben; oder hatten Themen mit feinen Motiven bearbeitet, welche die klassischen Tragiker mit Erfolg nutzten; einer und der andere versuchte Künsteleien des Stils und ungemeinen Prunk. Unter den älteren werden mehrere den Athenern fremde Dichter bemerkt, jener Aristarchus, Ion von Chios, Achaeus von Eretria, Neophron der Sikyonier; man würde vermuthen dafs sie für Bühnen ihrer Heimat dichteten, aber jede Spur von tragischen Bühnen aufser Athen mangelt in jener frühen Zeit. Ion der nächste Zeitgenosse des Sophokles ist noch merkwürdig als ein vielseitiger Schriftsteller und geistreicher Weltmann, der seine mannichfaltige Bildung in verschiedenen Stilarten (Th. I. p. 151.) und Feldern sehen liefs, Poesie mit Prosa verband und mit den Künsten Ionischer Gewandheit (in historischen Memoiren und Elegien) gleich vertraut war als mit der Attischen Kultur im Dithyrambus und Drama; doch schlug er in Athens Bühne keine Wurzel und ging ohne Nachwirkung vorüber. Merklich tritt Achaeus zurück und kaum gefiel den Athenern seine gesuchte Diktion, die vielleicht im Satyrspiel Anklang fand, sonst nur gelehrte Leser anzog. Neophron aber der die Mittel der tragischen Oekonomie bereichert haben soll, zeigt wie schon damals das Uebergewicht der klassischen Tragiker ein jedes Talent des zweiten Ranges in Schatten stellte: denn dieser Verfasser von mehr als hundert Stücken wird blofs zufällig mit Rücksicht auf Euripides genannt, der seine Medea genutzt und verdunkelt hatte; gleichwohl zeugen die Bruchstücke Neophrons in Stil und Charakteristik von einem nicht zweifelhaften Werth. Sonst mögen zur Festsetzung einer herkömmlichen Manier nicht wenig die Familien oder Genossen der tragischen Meister (p. 31.) beigetragen haben; man weifs nicht ob sie für eigene Werke den Nachlafs des verwandten Dichters benutzten.

Eine neue Stufe betrat die tragische Dichtung seit der Attischen Ochlokratie. Diese neue Wendung der

Politik und Denkart hatte die plebejischen Elemente des Staates stimmfähig gemacht und lockerte den Sinn für ideale Poesie; die Tragiker begannen aber dem Geschmack und den wandelbaren Standpunkten des Tages sich zu bequemen. Von den ochlokratischen Einflüfsen wurden in der Litteratur (§. 74.) zu gleicher Zeit Personen, Methoden und Objekte bestimmt. Ein von der allgemein verbreiteten Unruhe genährter Hang zur Reflexion löste die früheren sittlichen Voraussetzungen, woran Gemeinwesen und Religion ihren objektiven Grund besafsen; sie waren bisher die gesunde Wurzel der Tragödie gewesen. Aus der subjektiven Bildung entwickelten sich jetzt neue Gesichtspunkte für Praxis und poetische Kunst; sogar eine neue Gattung nahm im ochlokratischen Staat und von ihm begünstigt als politisches Lustspiel eigenmächtig ihren Platz und wurde Nebenbuhlerin, selbst kritische Hüterin der Tragödie. Letztere gerieth unwillkürlich in eine raschere Strömung, und mufste Fragen der Moral, die jetzt auf der Tagesordnung standen, die Tiefen und die Widersprüche der Leidenschaft und des menschlichen Willens, unter die Motive des idealen Gebiets aufnehmen. Die Zeit war diesen Aufgaben gewachsen und durch den Besitz vieler praktischer Mittel hinlänglich vorbereitet: der Reichthum politischer Erfahrungen schärfte den Blick, an Prozessen und Staatsgeschäften reifte die Beredsamkeit, die Sophisten stellten eine Technik des Stils, unabhängig von den gewohnten Traditionen der Gattungen, jedem zur Verfügung; nachdem aber das Wort plötzlich eine Macht und ein williges Organ der Parteien geworden, rifs der sittliche Zusammenhang, der sonst ein Individuum mit den Kunstgesetzen und Gedanken der idealen Welt verband. Der Charakter der dichterischen Persönlichkeit wurde schwächer, die Form ungleich, das Werk und sein Ziel an Reflexion und an den wechselnden Moment geknüpft, deshalb aber auch der zufälligen Laune, der Ungunst oder den Mifsverständnifsen der Zuschauer unterworfen. Eine so rasche Bewegung der Geister zog nun die Tragödie fort, und sie nahm einen starken Zusatz ochlokratischer Färbung an. Ihre Themen und Gesichtspunkte waren durch Subjektivität,

bald auch durch Schule bestimmt, ihr Gedankengang verrieth weniger Schwung und Enthusiasmus als kecken Scharfsinn, ihre Resultate liefen auf ein Prinzip der Verneinung aus und beschäftigten das Interesse spekulativer Denker, indem sie die dramatische Handlung zum Gemälde der von Widersprüchen und Leidenschaft durchzogenen menschlichen Existenz machten; am weitesten entfernte sie sich aber von ihrer Vergangenheit in der Diktion, denn diese zog sich immer mehr von der plastischen Anschaulichkeit zurück und stellte sich auf den Boden der leichten gesellschaftlichen Rede, wo die Kunstmittel der Rhetorik einen Ersatz für sinnliche Kraft und Phantasie gaben. Jetzt wurde der Ausdruck glänzend, witzig und gewandt, wie der Geschmack jener Zeiten forderte; Charakter und Individualität wichen vor dem geistreichen Grundton, und man bewundert eher Bündigkeit und Schärfe des Vortrags als Gediegenheit und Würde. Von dieser flüfsigen Form waren Raschheit und Verflüchtigung der Rhythmen unzertrennlich; man baute die Verse weniger streng und kunstgerecht, schwächte sie durch Auflösungen und hob mit Vorliebe die spielenden oder sentimentalen Metra; das Gehör war seit dem Umsturz der alten ethischen Musik (§. 19, 4. Anm.) verwöhnt und der Geschmack an schlaffen Rhythmen zum Uebergewicht gekommen, nachdem Modesucht und Weichlichkeit jenes Zeitalters den pädagogischen und sittlichen Einflufs des alterthümlichen Tonsystems gebrochen hatten. Dem Wechsel der poetischen Form folgten keine geringeren Umänderungen im tragischen Mythos. Freilich war er allmälich erschöpft, seine glänzenden Themen
40 abgenutzt worden, und es lag im Fortgang der Kultur, im Einflufs der Kritik, dafs der Glaube der Ahnen, der ihm eine sichere Stellung zwischen Götterthum und Anfängen der vaterländischen Geschichte zuwies, an Kraft und Boden verlor; um so natürlicher regte sich das Bedürfnifs nach Neuheit und Abwechselung. Man betrat nun einen Abweg und fafste die Figuren der Heldensage symbolisch, als gefällige Formen und Vertreter des gewöhnlichen Lebenslaufs; sie liefsen sich dafür mit grofser Freiheit umgestalten, ohne den Dichter durch Rücksichten auf die Tradition zu beschränken,

und schienen vermöge der äufsersten Dehnbarkeit fast der jüngsten Gegenwart anzugehören. Die Mythen, der Kern des Dramas, waren inhaltleere Typen geworden; diese Zersetzung des plastischen Stoffs deutet auf den nahen Verfall der Gattung, die sich in eine Beispielsammlung der Moral verflüchtigte. Zuletzt wurden die Chorgesänge von gleicher Auflockerung betroffen. Sie standen in keinem nahen Bezug zur Handlung und verloren fortwährend an individueller Bestimmtheit, bis man sie beliebig als Zwischenspiel einzulegen und aufser dem Zusammenhang des Stücks poetisch oder musikalisch zu bearbeiten unternahm. Die Summe der gesamten Neuerungen ergibt das wichtige Resultat: seit den ersten neunziger Olympiaden war der Haushalt der Tragödie vollständig umgewandelt, und diese Dichtung in ein Organ weltlicher Bildung übergegangen. Daher scheiden sich ältere Dramen von denen welche diesseit jenes Wendepunktes fallen, unter jedem Gesichtspunkt der Kunst, in Zweck und Ton, in Stil und Metrik; ihre Differenzen sind so scharf, dafs schon die Wahrnehmung des einen und des anderen Moments genügt, um die Chronologie der Tragödien mit einiger Sicherheit zu bestimmen.

Euripides war vielleicht der erste welcher die Bahn der Subjektivität mit interessanten Motiven betrat, sicher aber der reichste und gewandteste Geist, der die Neuzeit verstand und ihr sogar vorgriff: kein Wunder dafs sein Einflufs mit dem Lauf der Ochlokratie wuchs. Ihren Forderungen entsprach seine Technik, in der eine Fülle psychologischer Probleme mit den Reizen stilistischer Kunst sich verband; und wiewohl von der Laune des verwöhnten Volks ungeachtet seiner Fügsamkeit nicht begünstigt, hat er es doch beherrscht und unmerklich auf einen freieren Standpunkt erhoben, sogar in eine Gedankenwelt eingeführt, der bisher die strenge Herrschaft des Antiken keinen Zutritt vergönnte. Er selbst blieb zwar mitten in der Gährung der Zeiten einsam und zurückgezogen von der Attischen Welt, aber aufmerksam und mit ernstem Nachdenken ging er auf ihre Tendenzen ein und zog daraus neue Themen, welche den tragischen Mythenkreis erweiterten. Neben ihm er-

41 langte nur Agathon einen Ruf, der lebenslustige Genofse der modischen Sophistik und der vornehmen Gesellschaft. Dieser behandelte nach dem damaligen Geschmack die Mythen mit gleicher Freiheit als die Chorlieder und Musik, und pafste seinen Erfindungen einen feinen, mit witziger Beredsamkeit gespitzten Stil als ein modisches Gewand an, das weniger dem Volk als einem gewählten Kreise zusagen konnte. Vielleicht hat Agathon einen Augenblick durch seine phantastischen Dichtungen mit kalter Glätte und zweideutiger Manier gefesselt, das Schweigen des Alterthums läfst aber glauben dafs seine geistreichen Spiele weiterhin nur Leser fanden. Beide Männer ragen aus einem Schwarm gleichzeitiger, zum Theil jugendlicher Tragiker hervor, welche mehr auf geläufige Form und gute Schule vertrauend als mit kräftigem Talent die Bühne betraten. Eine Menge von Dilettanten unternahm das leidenschaftliche Verlangen des Volkes nach dem Neuen vorübergehend zu befriedigen; in der Litteratur ist ihr Andenken kaum durch anderes als einige Sprüche bewahrt. Schon das Gedränge der Dichterlinge war nachtheilig, drückte die Kunst herab und machte jedem schwer sich zu behaupten; mehr aber als ihre Mittelmäfsigkeit gefährdete sie die beifsende Kritik der Komiker, der Sprecher aus dem urtheilsfähigen Publikum, welche die meisten des zweiten oder tieferen Ranges (wie Theognis, Meletus, Karkinos mit seinen Söhnen, Melanthius, Philokles, Morsimus) im Andenken erhalten und in Verruf gebracht haben. Wie niedrig wir auch immer den Werth dieser zünftigen Gesellschaft anschlagen, welche mehr betriebsamen Fleifs als scharfen Kunstverstand bewiesen, so wurde doch die Tragödie bühnengerecht und in lebendiger Uebung erhalten. Das schaulustige Volk strömte fortwährend zu den neuen Dramen, und man unterschied allmälich zwischen den Alten oder den drei Meistern, gleichsam den Klassikern, und ihren Nachfolgern oder Epigonen, ferner das frische Repertoir von den älteren wiederholten Dramen: diese wesentliche Differenz hat die Formel τραγῳδοῖς καινοῖς (d. h. bei neuen 42 Aufführungen oder an hohen Festen, wo das Volk zahlreicher zuschaut) bezeichnet. Die jüngere Gruppe pflegte

sich vorzüglich die Manieren des Euripides anzueignen: denn an ihn erinnern der moralisirende Ton, der leichte Stil, die schwache Charakteristik. Mancher glänzt durch geistreiche Gedanken und elegante Sprache; Gründlichkeit und Charakter mangelten, auch in der Metrik, wo die gangbaren Rhythmen nachlässig behandelt werden; erst die Männer welche der Macedonischen Epoche näher standen und unter den Einflüfsen der Rhetorik schrieben, haben dem Trimeter, dem vorherrschenden Rhythmus, gröfsere Sorgfalt gewidmet. Der Schwarm der Dichter und Liebhaber (unter ihnen ein Kritias und der ältere Tyrann Dionysius) bezeugt nur die Fortdauer einer routinirten und unproduktiven Tragödie; sie wurde durch das Uebergewicht der Rhetorschulen Athens befestigt, und erhielt sich bis um Ol. 111. Man weifs nicht ob auch Astydamas und Karkinos der jüngere, zwei der namhafteren um die hundertste Olympiade, den Jüngern der Rhetoren angehörten; ein rhetorisches Gepräge hat aber die Rede des Moschion, der mit glattem Wortflufs in seinen Bruchstücken die Gedanken einer nüchternen Aufklärung vorträgt. Aber entschieden vereinigt Theodektes den Rhetor mit dem Dichter, und er fand ungewöhnlichen Beifall, wenn auch nicht auf die Dauer, indem er den Ton und die gemüthlichen Motive des Euripides mit der Schule des Isokrates in einer ebenso pathetischen als flüfsigen Diktion verschmolz. Die höhere Poesie wich vor dem Uebergewicht prosaischer Kultur immer mehr in den Hintergrund, oder sie zog aus den Schulen des Stils eine modische, geistreich gefafste Form. Aus diesem Verein der Rhetorik mit dramatischer Poesie ging, wie es scheint, in den letzten Tagen der antiken Bildung eine Klasse tragischer Redekünstler hervor, ἀναγνωστικοὶ genannt. Ihnen lag wenig an der Oeffentlichkeit und am Preis theatralischer Aufführungen, sie begnügten sich vielmehr einen Kreis geübter Leser mit dramatischen Gedichten zu fesseln, und mögen den Geschmack durch glänzende Schilderungen und Sentenzen, durch Mischung der Rhythmen und durch künstliche Bildersprache befriedigt haben. Der bekannteste Dichter dieser Gruppe war Chaeremon, vermuthlich ein älterer Zeitgenosse des Aristoteles. Auf der

Grenze zwischen der antiken und modernisirenden Periode steht das Trauerspiel **Rhesus**, welches als Denkmal verschwimmender Bildung überrascht, auch durch ein unklares Gemisch widersprechender Elemente die Neueren bis zum äufsersten Zwiespalt der Meinungen täuschen konnte; wir dürfen es in eine Zeit verlegen, wo gelehrte Studien und eklektische Technik an die Stelle der schöpferischen Kraft und der Einsicht in die Bühnenwelt traten, und man Gedanken und tiefen Kunstverstand äufserlich durch korrekte gemessene Form zu ersetzen suchte. So neigte die Tragödie beim Schlufs dieser Epoche, je näher sie den Jahren der politischen Ermattung kam, zum Mechanismus, und sank auf ein Werk des Schulgeistes und der Routine herab; ein künstlicher Plan, eine verwickelte Handlung sollte für den Verlust an grofsen und starken Charakteren entschädigen, und die besseren Dichter glänzten hauptsächlich durch feine Sittenmalerei. Wenn sie nun bis zum Beginn der Alexandrinischen Zeit nur im Herkommen und nach ziemlich festem Schema sich bewegten, so war doch diese höchste Gattung nicht nur ein Gemeingut der Nation sondern auch ein fafsliches Organ geworden, welches Erfahrungen aus dem Leben und Thatsachen der Sittlichkeit besprach; sie blieb noch im Verfall die einzige Dichtung, welche den Sinn für edlen Stil und geistige Poesie bei den Lesern erhielt. Zwar hatte sie ihre Themen erschöpft, aber zugleich eine Blütenlese der Mythologie in alle Winkel der Griechischen Welt getragen, besonders die Künstler mit einer Fülle der idealsten Anschauungen und Aufgaben bereichert. Unter solchen Verhältnissen traf vieles zusammen um das Ansehn des Euripides, welcher von Griechischen und Römischen Tragikern wegen Fruchtbarkeit seiner Motive benutzt wurde, zu befestigen und zur weitesten Geltung zu bringen. Noch spät behauptete sich sein Standpunkt, da niemand in Geist, in Darstellung und Moral den Bedürfnissen des unpolitischen Zeitalters besser entsprach.

44 3. Charakteristiken der Männer welche diesen Abschnitt der routinirten und vielfach in Manieren erschöpften Tragödie füllen, Euripides an der Spitze, grofsentheils Trümmer von mittelmäfsigem Werth, hat **Welcker** in der dritten Abtheilung seines

reichhaltigen, auf wenige Vorarbeiten anderer gegründeten (unter den Nacharbeiten die jugendliche Schrift W. C. Kayser *Historia critica tragicorum Graec. Gotting.* 1845.) in der dritten Abtheilung seines Werkes bis zu p. 1100. geliefert. Ein Anhang (bis zu p. 1237.) vereinigt nächst der Frage vom Rhesusdichter besonders die Fragmente Römischer Tragiker und verwandte Notizen, soweit aus ihnen weniger bekannte Stoffe des Griechischen Dramas können ermittelt werden. Manche Kombination bleibt zwar unsicher, was in der Natur der Sache liegt, und mehrmals werden die bestimmenden Gedanken und Motive für Tragödien, aus denen wenig anderes als Titel und etliche Bruchstücke vorliegen, mit zu grofser Entschiedenheit aufgestellt und durchgeführt, wo der mögliche Gang und Ausbau des Stücks den Muthmafsungen freien Raum eröffnet; auch mag die Beurtheilung vieler hier in Frage kommender Tragiker zu günstig sein. Erwägen wir wie sehr dieser Tragödie des litterarischen Spätsommers Ideen und Standpunkte mangeln, so hat man allen Grund die gute Meinung über die Vortrefflichkeit der Tragödie von Euripides bis auf Chaeremon, welche begreiflich auch vielen Gröfsen des zweiten und dritten Ranges zustatten kommt, im wesentlichen herabzustimmen. Einiges im Progr. Gravenhorst *De causis corruptae post b. Pelop. artis tragicae,* Lüneburg 1828. Immer werden genug Zweifel an einer Menge von Einzelheiten haften; aber die Fülle neuer Gesichtspunkte, die zur geistigen Verkettung einer zusammenhängenden Masse dienen, kann für den problematischen Zustand des zertrümmerten Stoffs entschädigen. Welcker hat sich das Verdienst erworben dafs poetische Figuren, die sich in beträchtlicher Anzahl aber ohne bestimmten schätzbaren Gehalt aufdrängen, nicht mehr für blofs zufällige Namen gelten, sondern in einer lebendigen Gesamtheit sich vereinigen lassen. Sammlungen der Fragmente: *Poetarum tragicorum Graec. fragmenta exceptis Aesch. Soph. Eurip. reliquiis collegit* F. G. Wagner, *Vratisl.* 1848. und mit *Fragmenta Euripidis, Par. Didot.* 1846. Neue Sammlung unter demselben Titel, *Vrat.* 1852. I. Ein vollständiges kritisches Corpus (ein Vorläufer waren seine *Obss. critt.* 45 *de tragicorum Gr. fragm.* Berl. Progr. 1855.) verdankt man Aug. Nauck, *Tragicorum Graecorum fragmenta, Lips.* 1856.

Die Zahl der damaligen Tragiker (weniger kommt die nicht mehr zu fixirende Zahl der Tragödien selbst in Betracht, wovon weiterhin am Schlufs von §. 114.) nimmt im Zeitraum vom Ende des Peloponnesischen Krieges bis auf Alexander fortwährend ab; die spätesten erscheinen bereits als Rhetoren oder Gelehrte, und lassen merken dafs dieses Fach immer mehr ein Beiwerk ernster Studien, selbst ein Spiel gebildeter Leute geworden war. Bezeichnend ist der Betrug, welcher dem Heraclides Ponticus, einem unkritischen Gelehrten (er selber hatte doch, und schwer-

lich in unbefangener Absicht, unter dem Namen des verschollenen Thespis gedichtet) mit einem vorgeblich Sophokleischen Drama gespielt wurde, Diog. V, 92. Nicht diese kleine Schaar sondern die sehr ansehnliche Gruppe der Vorgänger oder Zeitgenossen der Ochlokratie war es, welche die Neueren als Dichterlinge mit einem geringschätzigen Vorurtheil betrachteten. Freilich wurde jenes Vorurtheil fast unwillkürlich durch die beifsende Kritik der Komiker bestimmt, denn auch ihren schlimmsten und verzerrenden Spöttereien ist nicht leicht eine Spur historischer und ästhetischer Wahrheit abzusprechen; dann durch das Schweigen des Alterthums, das kaltsinnig an jenen Schriftstellern vorüber ging und nur wenige Proben, die meisten mit sentenziöser Farbe vermerkt. Aber auch das Stillschweigen des Aristoteles (worauf Welcker p. 919. aufmerksam macht), dessen Poetik nur den nächst vorangegangenen und dem Agathon ehrenvolle Plätze zugesteht, vom Mittelgut aber blofs Kleophon und Sthenelus des Tadels wegen heranzieht, von den älteren sogar Ion und Achaeus übergeht, hat in jener Geringschätzung bestärkt. Nicht einmal eine Neuerung oder Verbesserung der dramatischen Oekonomie wird irgend wem der in Rede stehenden Männer nachgesagt. Einen anderen Punkt der Technik bemerkte Hermann (zuerst *de L. Gr. dial.* p. 9. mit dem Resultat, *e diligentia poetae vel negligentia aetatem fabulae elucescere;* dann öfter, namentlich in *El. D. M.* p. 123. sq. und sonst), nemlich den steigenden Verfall der Verskunst, den Mangel an Gründlichkeit in der rhythmischen Arbeit der Tragödien seit Ol. 89. Ohne Zweifel hatten die schlimmen Einflüfse der Ochlokratie mehr als die kleinen modischen Geister, worauf jener ein Gewicht legt, die Menge der Auflösungen und Licenzen oder die Vorliebe zur unmännlichen Rhythmopöie befördert. Diese Wahrnehmung mag beim ersten Blick geringfügig erscheinen, ihr Werth ist aber so sicher als ihn eine bezeugte historische Thatsache besitzen kann, und wenn die Gestalt einiger Dramen zu widersprechen scheint, wie der sorgfältige Bau des spät aufgeführten *Oed. Coloneus*, so weist schon dieser Wink auf eine Reproduktion. Wenn also vieles sich vereinigt um die letzten Glieder der antiken Tragödie in unserer Meinung herabzusetzen, so hat Welcker p. 913. ff. indem er die Vertheidigung einer mit Ungunst betrachteten Gesellschaft übernimmt, der unbefangenen Forschung einen Dienst erwiesen. Allein in dieser Apologie werden mehr Anschauungen und Eindrücke von Zuständen und Individuen als überzeugende Beweise gefunden, die dem litterarischen Nachlafs und den besten Zeugnissen entnommen sein müfsten. Den Glauben an Verfall und Ausartung der Tragödie bestreitet er hauptsächlich mit dem Einwand, dafs in Athen, wo guter Stil und gesunder Geschmack gründlich wurzelten, eine fortdauernd geübte Gattung nicht ganz verwildern und ermatten konnte. Dieser Einwurf wird zwar durch die sti-

listische Güte der tragischen Fragmente bekräftigt, aber in der schwebenden Frage beweist er zu viel. Wenn auch über Alexander hinaus die formale Tradition lebendig war und eine gute Schule sich erhielt, wenn nirgend gebildete Stilisten fehlten, mancher Tragiker des zweiten Ranges sogar in der Theorie feinen Blick, in der Ausübung praktischen Verstand zeigte, so vermochte doch keiner Fortschritte der Tragödie durch einen neuen sittlichen oder poetischen Ideenkreis herbeizuführen. Hier also wo Variationen und rhetorische Kunst an die Stelle der liberalen Erfindung traten, ist nicht sowohl Verfall als Stillstand anzuerkennen. Am wenigsten durfte nun Welcker darüber sich wundern dafs Gaben, die der Komödie keiner abspricht, Geist und Erfindsamkeit nur den gleichzeitigen Tragikern sollten gefehlt haben, da doch Euripides auch für Menander ein Muster war u. s. w. Allein die Komödie hat länger frische Produktivität und künstlerische Bewegung entwickelt, weil sie stets frischen Stoff aus dem Leben zog und ihn dem Kulturstand ihrer Zeitgenossen anzupassen verstand; der Stoff der Tragödie, seiner Natur nach beschränkt, war erschöpft und eine künstliche, selbst gewagte Redaktion des durch grofse Tragiker festgesetzten Mythos (wie wenn Euripides das Thema der Antigone durch Ausnutzung des erotischen Motivs und seines *deus ex machina* zur Komödie hinüber spielte) fand ihre natürlichen Grenzen. Nachdem also durch Euripides der Ideenkreis und die Technik der Tragödie zum Abschlufs gelangt war, blieb seinen Kunstgenossen und Nachfolgern blofs ein wenig dankbares Geschäft, das dramatische System abzurunden. Sie haben durch feine Wendungen und pikante Kombinationen kaum ihrer Gattung das Leben gefristet, und zuletzt, je mehr die günstigsten Themen verbraucht und unter allen möglichen Wiederholungen ausgenutzt waren, die Tragödie ganz gegen ihre Bestimmung auf eine sich immer mehr verengende Bahn geleitet. Wenn dagegen das Lustspiel („als Abbild des kleinen, aber immer neuen Privatlebens") weit länger sich original und fruchtbar erhielt, so hat Welcker selbst p. 915. auf den eigentlichen Grund dieser längeren Lebensdauer hingewiesen, der im Wechsel und Wandel des 47 sonst engen Privatlebens liegt. Sonst ist der Apologet vielleicht im Recht, wenn er dem Tadel der alten Kunstrichter einiges abzieht, jener Männer, deren Urtheil streng und gegen Mifsgriffe rücksichtlos, deren Geschmack so scharf und verwöhnt war. Doch wenn man ihren Aussprüchen nicht vollen Glauben schenkt, so begehrt man ein Gegengewicht zu Gunsten der unterschätzten Dichter; nirgend findet sich aber in alterthümlichen Zeugnissen ein erhebliches Lob, das jenen um eines Verdienstes willen ertheilt würde. Sicher vermochten zuletzt auch grofse Talente nur schwer zu befriedigen: dafs die Forderungen sich überspannten, wird von Aristoteles angedeutet *Poet.* 18. μάλιστα μὲν

οὐν ἅπαντα δεῖ πειρᾶσθαι ἔχειν, εἰ δὲ μή, τὰ μέγιστα καὶ πλεῖστα, ἄλλως τε καὶ ὡς νῦν συκοφαντοῦσι τοὺς ποιητάς· γεγονότων γὰρ καθ' ἕκαστον μέρος ἀγαθῶν ποιητῶν, ἕκαστον τοῦ ἰδίου ἀγαθοῦ ἀξιοῦσι τὸν ἕνα ὑπερβάλλειν. Dieser letzte Satz lautet zwar keineswegs unverdächtig, und man möchte das *ἕκαστον* ausschliefsen, aber der Sinn scheint immer zu besagen: sie verlangen jetzt dafs der eine Dichter jede Spezialität überbieten und aller Vorzüge vereinigen soll. Einige Splitterrichter wollten sogar die künstlichen Sprachformen der Tragödie, die mit dem prosaischen Standpunkt nicht überall harmoniren, einer Censur unterziehen: *Poet.* 22, 14. *ἔτι δὲ Ἀριφράδης τοὺς τραγῳδοὺς* [sic] *ἐκωμῴδει, ὅτι ἃ οὐδεὶς ἂν εἴποι ἐν τῇ διαλέκτῳ, τούτοις χρῶνται, οἷον τὸ δωμάτων ἄπο, ἀλλὰ μὴ ἀπὸ δωμάτων, καὶ τὸ σέθεν καὶ τὸ ἐγὼ δέ νιν, καὶ τὸ Ἀχιλλέως πέρι, ἀλλὰ μὴ περὶ Ἀχιλλέως, καὶ ὅσα ἄλλα τοιαῦτα.* Diese zu kritische Stimmung schien auch in anderer Hinsicht berechtigt zu sein, da die meisten Tragiker in ihrer Diktion unselbständig waren und sich hinter eine bedeutsame Phraseologie, besonders des Euripides, verschanzten; denn des letzteren Sprache (Welck. p. 917.) hat den Grundton gebildet. Andere Bemerkungen der Poetik gehen auf den glatten Stil der jüngeren Tragödie und ihre schwächlichen Charaktere: 6, 15. *αἱ γὰρ τῶν νέων τῶν πλείστων ἀήθεις τραγῳδίαι εἰσί*, ib. 23. *οἱ μὲν γὰρ ἀρχαῖοι πολιτικῶς ἐποίουν λέγοντας, οἱ δὲ νῦν ῥητορικῶς.* Vgl. Th. I. p. 25. Unwillkürlich denkt man an Analogien in einer neueren Litteratur, namentlich der jüngsten Deutschen, an jene gedrückte Lage der Epigonen, wo der Nachwuchs strebender und gebildeter Talente durch das Uebergewicht der Meister, welche die Bahn eröffnet hatten und behaupten, in Schatten gestellt wird; die Mehrzahl ist zu den älteren Meistern in die Schule gegangen, und bleibt von Manieren und fremden Kunstmitteln abhängig. Uebrigens haben die Gelehrten des Alexandrinischen Zeitalters an den meisten der wenig berühmten Tragiker nur ein bibliographisches Interesse genommen und die Dramen derselben in alphabetischer Folge registrirt: Fälle bei Kleophon (Iophon), Nikomachus, Philokles, Diogenes, Timesitheus, Apollodorus von Tarsus. Ziehen wir nach so vielen Erwägungen eine Summe: die letzte Stufe der antiken oder nationalen Tragödie (fast ein Jahrhundert begreifend) hat ohne schroffen Verfall mit Anerkennung sich behauptet, aber kein Individuum unter so vielen fähigen und zum Theil eigenthüm- 48 lichen Köpfen verliefs die von Euripides eingeschlagene Bahn. Die nächsten Charakteristiken werden dies Resultat deutlich hervortreten lassen.

Die Kenntnifs von den Tragikern dieses Abschnittes beschränkt sich jetzt, da die Nachrichten selten reichlich fliefsen, auf wenige Züge. Die grofse Mehrzahl hat ohne Zweifel für die Theater Athens gearbeitet: ein Tragiker der etwas gutes zu liefern sich

getraut, sagt Plato Lach. p. 183. A. geht sogleich hieher und sieht nicht in weiter Ferne herum. Alles Detail biographischer und litterarischer Nachrichten, eine Reihe daran geknüpfter Erörterungen und Kombinationen über Aufgaben und Oekonomie der gelegentlich erwähnten Dramen, die häufig nur den Werth einer sinnreichen Hypothese besitzen, wird man aus Welckers Buch schöpfen. Die Dichter scheiden sich chronologisch in drei Gruppen, ältere oder nahe Zeitgenossen des Sophokles, Tragiker der Ochlokratie, Dichter vom Schlufs des Peloponnesischen Krieges bis auf den Beginn Alexanders.

Aeltere Zeitgenossen des Sophokles. Aufser der früher erwähnten Familie des Aeschylus gehören hieher Aristarchus, Ion, Achaeus, vermuthlich auch Neophron. Unter diesen haben, nach einer modernen Vorstellung (man beruft sich auf *Gramm. Coislin. Montfauc.* p. 597. und *Tzetzes Prolegg. in Lycophr.* p. 256.), Ion und Achaeus als Klassiker im vermeinten Kanon der Alexandriner gezählt. Liest man aber jene Kompilatoren, so begnügen sie sich namhafte Tragiker oder die dafür galten aufzustellen, am klarsten Tzetzes: *Τραγῳδοὶ δὲ ποιηταί, Ἀρίων, Θέσπις, Φρύνιχος — Ἴων, Ἀχαιός, καὶ ἕτεροι μυρίοι νέοι.*

Aristarchus von Tegea, nur durch den Artikel des Suidas bekannt, wo es nach dem Bruchstück einer erbaulichen Geschichte des Aelian heifst: *οὗτος δὲ ὁ Ἀρ. σύγχρονος ἦν Εὐριπίδῃ· — βιοὺς ὑπὲρ ἔτη ρ'.* Die ganze Stelle ist oben p. 29. erwogen worden. Dafs ein Mann der hoch in die Jahre kam und um die Dramaturgie sich ein Verdienst erwarb, mit hundert Stücken nur zwei Siege gewann, klingt halb tragisch; doch wissen wir wie wenig das Publikum selbst dem Euripides gewogen war. Man mufs ihn als älteren Zeitgenofsen des letzteren betrachten, wenn Hieronymus seine Zeit unter Ol. 81, 2. richtig ansetzt. Nur sein Verdienst um Oekonomie der Tragödien gibt ihm ein Interesse; was soll man sich aber dabei denken? Allerdings hat Suidas, wie Welcker sagt, im schlechtesten Ausdruck, doch ohne Zweifel auf Grund alter Gewähr, den Satz ausgesprochen, *ὃς πρῶτος εἰς τὸ νῦν μῆκος τὰ δράματα κατέστησεν*: dennoch zweifeln wir ob jemand mit ihm die jetzige Fassung deuten könne, dafs Aristarchus die neue, nicht mehr trilogische Tragödie neben Sophokles begründete. Sein Andenken ist fast verschollen, von Grammatikern hat nur einmal *Ἀρίσταρχος ὁ Τεγεάτης Schol. Soph. Oed. C.* 1320. citirt, Ath. XIII. extr. kennt einen halb-sprichwörtlichen Vers, Stobaeus drei Sentenzen, deren mittlere Serm. 63, 9. aus zwei verschiedenen Stücken besteht. Aus ihm zog Ennius seinen *Achilles* (*Aristarchu*), Welcker p. 933. fg.

Ion von Chios: litterarisch zuerst dargestellt von Bentley *Ep. ad Mill.* p. 50. sqq. (*Opusc.* p. 494—510.) ergänzt durch Toup

in Suid. II. p. 529. sqq. Monographien: *De Ionis vita, moribus et studiis doctrinae scr. C. Nieberding, Lips.* 1836. *De Ionis vita, et fr. scr. E. S. Köpke, Berol.* 1836. und ein Nachtrag *De hypomnem. Graec.* II. vorn. Artikel bei Harpokration, *Schol. Aristoph. Pac.* 835. und Suidas; der älteste Gewährsmann der Grammatiker war Kallimachus. Des Ion eigene Memoiren (so darf man den Titel Ἐπιδημίαι verstehen, den Bentley auf eine Chronik der Reisen nach Chios bezog, an dessen statt gelegentlich vorkommen ὑπομνήματα und bei Pollux συνεκδημητικός, gleichsam *Vademecum*) nutzte Plutarch, und aus ihnen hat Athenaeus das längste seiner Fragmente gezogen; auch schrieb Βάτων ὁ Σινωπεὺς περὶ Ἴωνος Ath. X. p. 436. F. Vermuthlich war Ion eben der erste der biographische Denkwürdigkeiten verfaſste. Hört man daſs er in früher Jugend die Gesellschaft Cimons zu Athen theilte, so fällt sein Geburtsjahr in den Anfang der siebziger Olympiaden; Köpke meint um 74; sein Tod aber etwas vor Ol. 89, 3. da hierauf Aristoph. *Pac.* 820. anspielt. Er mag seinen Aufenthalt häufig gewechselt haben, doch gehört wol seine dichterische Wirksamkeit nach Athen; aber auch das Trinklied bei Ath. XI. p. 463. B. bewegt sich (wie Müller Gesch. d. Litt. I. 199. sah) in so bestimmten Traditionen und Kulten der Spartaner, daſs Ion unter Spartanern eine Zeitlang gelebt und ihnen nahe gestanden haben muſs. Den kriegerischen Geist Spartas feiert er in drei schwunghaften Trimetern bei Sextus *adv. Math.* II, 24. Er äuſsert eine Vorliebe für die zwanglose Vornehmheit und Leutseligkeit des Cimon, während Perikles (Plut. 5.) ihm steif und hochfahrend erschien, oder in bildlicher Wendung, er vermiſste bei seiner Politik, gleichsam bei der tragischen Trilogie, das heitere Temperament eines Satyrspiels. Ions Umgang mochte vielseitig sein; er hat wol selber ein von Aeschylus an ihn gerichtetes Wort aufbewahrt, wir dürfen ferner aus dem spät bekannt gewordenen *Schol. Perss.* 429. abnehmen daſs ihn Aeschylus näher anging; aber es klingt unwahrscheinlich daſs er bereits den jugendlichen Sokrates (Diog. II, 23.) erwähnt und desselben Reise nach Samos zugleich mit Archelaus berichtet haben soll. Ueberhaupt ein beweglicher und weltkundiger Ionier, wie auch Baton ihn als lebenslustigen Mann schildert, sehr begütert (was man aus seiner Lebensweise schlieſst) und begabt mit mannichfaltiger Bildung: um so begreiflicher daſs er der erste war der ohne strenge Schulzucht fast dilettantisch auf den verschiedensten Feldern sich versuchte. Er schrieb Elegien, mehr im Geist als im Ton der Ionier, behandelte Formen der Melik, auch bis in seine letzten Tage Dithyramben, unter seinen Hymnen war für das geistreiche Wesen des Mannes charakteristisch ὕμνος Καιροῦ (bei Pausan. V, 14, 7.), s. Th. II. 1. p. 555. 620. 636. Er gab ferner Epigramme (Diog. I, 120. vermuthlich auch bei *Euclid. introd. harmon.* p. 19.), Tragödien, in

Prosa die gedachten Memoiren und Antiquitäten seiner Insel oder *Χίου κτίσις*, aber angezweifelt wurde der *λόγος πρεσβευτικός*, über Naturphilosophie *κοσμολογικός* und *τριαγμός* (oder *τριαγμοί*), ein Buch das alte Kritiker zum Werk des Epigenes machten. Wenn man ihn doch unter die Naturphilosophen (so Isocr. *de Antid.* 268. und Philoponus) zählen durfte, wenn überdies angemerkt wird dafs er drei Naturkräfte annahm: so müssen wir ihm mindestens ein spekulatives Interesse zutrauen. In der Tragödie fiel er Ol. 87, 4. gegen Euripides durch, als er aber einmal siegte, erwies er sich den Athenern dankbar mit der Freigebigkeit eines wohlhabenden Mannes: *Schol. Arist.* (*Ath.* I. p. 3. f.) *φασὶ δὲ αὐτὸν ὁμοῦ διθύραμβον καὶ τραγῳδίαν ἀγωνισάμενον ἐν τῇ Ἀττικῇ νικῆσαι, καὶ εὐνοίας χάριν προῖκα Χῖον οἶνον πέμψαι Ἀθηναίοις.* Unter seinen poetischen Arbeiten ragen die Tragödien hervor; man ist verwundert dafs ihre Zahl in den Angaben zwischen 12 und 40 schwankt. Nach demselben Scholiasten trat er zuerst Ol. 82 auf. Er fand Ausleger an Aristarch (Ath. XIV. p. 634. C.) und Didymus (id. XI. p. 468. D.), sonst ist aber schwer zu sagen worauf der polemische Titel *Δίδυμος ἐν ταῖς πρὸς Ἴωνα ἀντεξηγήσεσιν* (letzteres ein neues Wort) ib. p. 634. E. sich bezog, und man kann unter so vielen Meinungen (Schmidt Didymi fr. p. 303. ff.) nur für wahrscheinlich halten dafs *Ἴωνα* (vielleicht aus *Ἰόβαν*) verdorben sei. Jetzt ergeben sich zehn Titel und mindestens ein Satyrspiel, die vielgelesene, mit guter Laune geschriebene *Ὀμφάλη*, ein *Φοῖνιξ* war in zwei Bearbeitungen erschienen, ein Stück hatte den räthselhaften Namen *Μέγα δρᾶμα*. Von keinem ist der Plan klar und bestimmt festzustellen, was auch aus den Kombinationen Welckers p. 947. ff. erhellt. Longin. 33. extr. urtheilt dafs Ion mehr Korrektheit und Glätte besafs als Originalität; rhetorische Pointen sind ihm nicht fremd geblieben, wenn man aus dem von Aristophanes benutzten Trimeter, *σιγᾷ μέν, ἐχθαίρει δέ, βούλεταί γε μήν*, schliefsen darf. Sein Ausdruck war kräftig und gewandt, sonst pomphaft und glossematisch, bisweilen aenigmatisch (Ath. X. p. 451. D.); wenn aber dieser Dichter nicht popular geworden, so haben ihm doch aufmerksame Leser nicht gefehlt. Einen philosophisch gebildeten Geist verräth manch kluger Ausspruch (wie fragm. 55. oder Plut. *Mor.* p. 116. D. *τὸ γνῶθι σαυτὸν τοῦτ' ἔπος μὲν οὐ μέγα, | ἔργον δ' ὅσον Ζεὺς μόνος ἐπίσταται θεῶν*), wo die Reflexion nicht ganz in fliefsender Rede sich bewegt, aber einige Fragmente (pp. 36. 47. 63.) zeigen Wortflufs und Bestimmtheit der Gedanken. Endlich bewährt den feinen und anmuthigen Erzähler ein in Ionischer Prosa geschriebenes Stück der *Ἐπιδημίαι* bei Ath. XIII. p. 603. sq., welches von örtlichem Dialekt leicht gefärbt ist, *ἐπιρραπίζει, ἀφαιρετέοντα, ἄπο τοίνυν φύσησον.*

Achaeus (Ἀχαιός) von Eretria: nach dem biographischen Artikel bei Suidas Sohn des Pythodoridas, bekannt in Ol. 74 und zwar jünger als Sophokles, Ol. 83 Nebenbuhler des Euripides, Verfasser von 24 oder 44 Dramen, deren nur eines siegte. Sein Landsmann Menedemus schätzte ihn im Satyrspiel, Diog. II, 133.
51 καὶ δὴ καὶ Ἀχαιῷ (προςεῖχε), ὥπερ καὶ δευτερεῖον ἐν ταῖς σατύροις, Αἰσχύλῳ δὲ πρωτεῖον ἀπεδίδου. Ueber den Stil urtheilt, vielleicht mit gutem Grund, Ath. X. p. 451. C. Ἀχαιὸς δ' ὁ Ἐρετριεύς, γλαφυρὸς ὢν ποιητὴς περὶ τὴν σύνθεσιν, ἔσθ' ὅτε καὶ μελαίνει τὴν φράσιν καὶ πολλὰ αἰνιγματωδῶς ἐκφέρει. Die Probe des Dialogs im Ἥφαιστος Ath. XIV. p. 641. D. ist ansprechend. Einige wollen ihm natürliche Schönheit des Ausdrucks nachrühmen, aber die Fragmente sind zu spärlich um ein Urtheil über seinen Stil zu begründen; was an Wörtern und Wendungen auffallen kann (Kayser *hist. trag.* p. 138. sq.), das gehörte meistentheils in Satyrspiele, deren Stoffe der Dichter mit grofser Lebhaftigkeit behandelte. Satyrdramen nimmt man wenigstens 8 an, für Tragödien ergeben sich 9 Titel, worüber Welcker p. 961. ff. Kommentator Didymus, Ath. XV. p. 689. B. Das Alterthum gedenkt seiner selten und gleichgültig; das beste citirt Athenaeus. Ganz hatte man ihn nicht vergessen, wenn Aristophanes sein dreimaliges Χαῖρ' ὦ Χάρων anbringen konnte. *Achaei quae supersunt coll. L. Urlichs, Bonn.* 1834. 8. mit einem Nachtrag im Philologus I. p. 557. ff.

Neophron (oder Νεοφῶν) von Sikyon, nur durch seine Μήδεια bekannt und die daran geknüpfte Nachricht (*Argum. E. Med.*) aus Aristoteles und Dicaearchus, dafs Euripides jenes Drama durch Diaskeue sich angeeignet habe, oder wie Diog. II, 134. und Suidas sich naiv ausdrücken, οὗ φασιν εἶναι τὴν Εὐριπίδου Μήδειαν. Wir dürfen nicht zweifeln dafs die Korinthische Medea das Eigenthum des Neophron war. In der That enthalten die drei klassisch geschriebenen Fragmente (*Schol. E. Med.* 661. 1377. und besonders das schöne Selbstgespräch der Medea Stob. *S.* 20, 34.) drei Motive, von denen Euripides einen vollen Gebrauch aber mit ergreifendem Pathos macht. Denn wer kann sich wundern dafs ein Mann vom feinsten psychologischen Blick den glücklichen Fund begriff, den Neophron unbeachtet am Thema der Medea gethan hatte? Euripides durfte daher von ihm nicht nur den Stamm der Charaktere, sondern auch die durchgreifendsten Wendungen der Oekonomie borgen; vergl. Welcker p. 629. Selbst der Prolog unserer Medea zeichnet sich vor den gewöhnlichen dadurch aus, dafs er mit dem Gange des Dramas gut verknüpft ist und die Theilnahme weckt. Ein denkwürdiger Vermerk steckt noch in dem durch ein Anhängsel entstellten Artikel des Suidas: ὃς πρῶτος εἰςήγαγε παιδαγωγοὺς καὶ οἰκετῶν βάσανον. ἐδίδαξε δὲ

τραγῳδίας ρκ'. Dafs aber ein Tragiker mit 120 Dramen fast spurlos und unbeklagt verhallen konnte, diese Thatsache läfst uns den Ueberflufs ahnen, den Athen in der Tragödie besafs. Uebrigens erinnert Neophrons Diktion merklich an die flüssige Sprache der Attischen Konversation; soweit mag er kaum älter als Euripides sein.

Familie der drei grofsen Tragiker: vgl. p. 81. Welcker p. 967—80. Exner *de schola Aeschyli*, *Vrat.* 1840. Beide Söhne des Aeschylus waren Tragiker, wie Suidas berichtet, namentlich hatte Euphorion (ob sein Bruder Bion oder Euaeon hiefs ist ungewifs) viermal mit noch nicht gesehenen Dramen des Vaters gesiegt (über Euripides trug er Ol. 87, 2. den Preis davon), und auch selber gedichtet. Diesem gibt Nauck *de trag. Gr. fr. obss* p. 10. mit der Aenderung bei Clemens Strom. V. p. 718. *ὅ τε Εὐφορίων ὁ τοῦ Αἰσχύλου* die beiden pomphaften Trimeter, deren Inhalt doch eher für einen jüngeren philosophirenden Tragiker sich schickt. Durch den Prozefs gegen seinen hochbejahrten Vater Sophokles ist Iophon mehr als durch den Ruf eigener Tüchtigkeit namhaft geworden. Suidas nennt sechs Titel; wie aber schon bemerkt ist, existiren nur zwei Fragmente, und das bei Stobaeus macht seine seltsame Graecität verdächtig. Auf die Meinung dafs er in aller Stille seinen Vater ausbeute, deutet Aristophanes. *Schol. Ran.* 73. *ἐνίκησε λαμπρῶς ἔτι ζῶντος τοῦ πατρὸς αὐτοῦ* (cf. *Argum. E. Hipp.*), in Schol. 78. wird er als frostig und schlaff bezeichnet. Was sonst ein nicht zu genauer Sammler in *Cram. Anecd. Ox.* IV. p. 315. fallen läfst, unter den vielen *νοθευόμενα* sei des Sophokles Antigone, *λέγεται γὰρ εἶναι αὐτὴν Ἰοφῶντος τοῦ Σοφοκλέους υἱοῦ*, wollte man auch die Notiz Schol. Ran. 78. (*ἐπὶ τῷ ταῖς τοῦ πατρὸς τραγῳδίαις ἐπιγράφεσθαι*) hinzunehmen, das läfst ohne willkürliche Hypothesen sich weder verstehen noch gebrauchen. Ob sein Stiefbruder Ariston derselbe sei mit dem Tragiker bei Diog. VII, 164. steht dahin. Vom Enkel Sophokles weifs man nur dafs er den *Oed. Col.* des Grofsvaters zur Aufführung brachte, nicht aber welchen Antheil er an der heutigen Verfafsung dieses Dramas hatte; nach Suidas (etwas abweichend erzählt Diod. XIV, 53.) gewann er mit 40 Dramen verhältnifsmäfsig viele Siege. Spät erscheint nach der Pleias aus derselben Familie ein Tragiker Sophokles mit 15 Dramen (Suid.), und dieser Name kehrt in der Orchomenischen Inschrift wieder; ohne nähere Bestimmung wird von Clem. Alex. *Protr.* p. 26. citirt *Σοφοκλῆς ὁ νεώτερος.* Wenig tritt Euripides hervor, Neffe des grofsen Tragikers, dessen Nachlafs er zum Theil in Scene setzte (*Schol. Arist. Ran.* 67. nennt Eur. den Sohn), wie es scheint zugleich mit eigenen Versuchen: Suid. cf. Böckh *de Gr. trag. princ. c.* 18. Am reichsten aber war tragisches Geblüt in der

Familie des Aeschylus vererbt: an ihrer Spitze sein Neffe Philokles, dann zwei Söhne, bis auf Enkel und Urenkel herab eine seltne Folge von Tragikern, Morsimus und Melanthius, Astydamas und der jüngere Philokles. Von diesem Stammbaum *Schol. Arist. Av.* 282. Suid. v. *Φιλοκλῆς*. Die Persönlichkeit des ersten Philokles wird nicht günstig geschildert; er ein winziger und häfslicher Mann siegte zwar über Sophokles bei der Aufführung des *Oed. Rex*, erfuhr aber den scharfen Spott der Komiker (Meineke *Com.* II. 226.), die mehr Schroffheit und Mittelmäfsigkeit als den Geist des Aeschylus an ihm wahrnahmen; unter seinen 100 Tragödien war auch eine Tetralogie *Πανδιονίς*. Ein noch strengeres Gericht übten die Komiker über die Söhne desselben Morsimus und Melanthius: sie haben beide, doch vorzugsweise letzteren, als ungeniefsbare Dichter und zugleich 53 als Schmarotzer in üppiger Diät verspottet. Jetzt kommt Morsimus, Poet und Arzt (Hesych. v. *Κλύμενος*), seltner vor (Arist. *Equ.* 403. *Pac.* 798. *Ran.* 151.) als Melanthius, ein bekannter Feinschmecker (Meineke *Com.* I. 206.), der wie viele Männer des Genusses durch manches Witzwort (Welcker p. 1031.) einen Ruf bekam: ein glückliches über den buckligen Demagogen Archippus lautet, *οὐ προεστάναι τῆς πόλεως ἀλλὰ προκεκυφέναι Plut. Symp.* II. p. 633. D. (aber p. 50. C. betrifft ihn nicht) ein anderes bei Plut. *Mor.* p. 41. C. zeigt dafs es ihm an litterarischem Urtheil nicht gebrach. Aufser der Anspielung auf eine Monodie seiner *Μήδεια* (Arist. *Pac.* 1002.) kennt man nur den mehrmals von Plutarch und von Julian angewandten Trimeter, (*ὁ θυμὸς*) *πράσσει τὰ δεινὰ τὰς φρένας μετοικίσας*. Die Elegien (II. 1. p. 555.) welche Athenaeus ihm beilegt, gehörten wahrscheinlich einem älteren Dichter. Belege bei Elmsl. *in Med.* p. 98. und Bergk *comm. de com. ant.* p. 341. Von Astydamas im weiteren p. 63.

Tragiker der Ochlokratie: ein bunter und wüster Schwarm, aus dem einer und der andere die Gunst eines flatterhaften und zugleich grausamen Publikums erhaschte, die Mehrzahl aber wurde fast in der Geburt durch den unwiderstehlichen Spott der Komiker erstickt. Es waren Lebemänner, Gecken, verdorbene Kinder der Revolution. Sie werden vollständig charakterisirt von Aristoph. *Ran.* 89. ff. (gelegentlich auch im *Gerytades*): *μειρακύλλια, τραγῳδίας ποιοῦντα πλεῖν ἢ μύρια, Εὐριπίδου πλεῖν ἢ σταδίῳ λαλίστερα. — ἐπιφυλλίδες ταῦτ' ἐστὶ καὶ στωμύλματα, χελιδόνων μουσεῖα, λωβηταὶ τέχνης, ἃ φροῦδα θᾶττον, ἢν μόνον χορὸν λάβῃ, ἅπαξ προςουρήσαντα τῇ τραγῳδίᾳ.* Auf das ochlokratische Theater seiner Zeit bezieht sich in ernsten Worten Plato *Legg.* II. p. 659. Solche Kunstjünger waren aufser den schon genannten Morsimus und Melanthius folgende: Morychus,

verrufen wegen Schlemmerei, den als Tragiker nur Suidas im Art. und *Schol. Arist. Ach.* 886. erwähnen. Akestor, den sein Spottname Sakas oder Mysus als poetischen Barbaren, wenn nicht als eingedrungenen Ausländer (*Schol. Arist. Vesp.* 1216. Meineke *Com.* II. 739.) zeichnet, doch verstehen wir Anspielungen auf seine schlottrige Poesie in *Schol. Av.* 31. nur halb. Ferner Gnesippus Kleomachus Sohn, Verfasser von jämmerlichen Chorgesängen (Ath. XIV. p. 638. F.); der überschwängliche Hieronymus (*Schol. Ach.* 387.); der Schlemmer Nothippus (Ath. VIII. p. 344. C.); der bettelhafte Plagiar Sthenelus mit trivialer Diktion (Harpocr. v. Aristot. *Poet.* 22. Welcker p. 1034.); der fremdgeborene Spintharus (Suid. v.); der Darsteller in gewöhnlichen Charakteren und Worten Kleophon (Aristot. *Poet.* 2. 22. *Rhet.* III, 7.) den Welcker p. 1011. für identisch mit dem Volksredner hält; Suidas gibt ein Verzeichnifs seiner Dramen, wie-
54 derholt es aber auch beim Iophon. Theognis als frostiger Dichter durch den Beinamen *Χιών* (Harpocr. u. Suid. v., trefflich Arist. *Ach.* 11. 140. *Thesm.* 176.), gezeichnet, später ein Mitglied der Dreifsigmänner, ungewifs ob derselbe dem Demetr. *de eloc.* 85. eine gezwungene, von Aristoteles *Rhet.* III, 11. erwähnte Metapher beilegt. Nikomachus, man weifs nicht ob aus Athen oder aus Troas, überwand den Euripides und jenen Theognis, sein Andenken ruht aber nur auf einem von der Kritik (Welck. p. 1014.) nicht völlig gesichteten Verzeichnifs bei Suidas und den Notizen in *Bekk. Anecd.* pp. 337. 349. Auf seinen Geryones bezieht man die kurze Notiz bei Aristot. *Probl.* 19, 48. Zu diesen verschollenen Dichterlingen gehören unbekannte Figuren wie der von Aristophanes so witzig als Null bezeichnete Pythangelus und der wegen linkischer Manieren verspottete Pantakles, Meineke *Com.* I. 6. Viele Heiterkeit erregte Karkinos nebst Familie (wovon Meineke *Com.* I. *Exc.* I. und Welcker p. 1016. ff., letzterer für die Betonung *Καρκῖνος*), Künstler mit klapprigen Tänzen, die Aristophanes am Schlufs der Wespen mit grausamer Satire verfolgt. Der Vater oder der ältere des Namens, ein Agrigentiner, war aus Sicilien eingewandert und als Bühnendichter ohne Glück (beifsend Arist. *Pac.* 787.) aufgetreten; derselbe hinterliefs eine Familie von vier poetischen, wegen ihrer winzigen oder verschrobenen Persönlichkeit aufs äufserste bespöttelten Köpfen, Xenokles (Xenoklitus), Xenotimus, Xenarchus, Datis, Dind. *in Schol. Ran.* 86. *Ox.* Der namhafteste war Xenokles, nach Aristophanes Urtheil (*Ran.* 86. *Thesm.* 175.) ein schlechter Dichter, *δωδεκαμήχανος* nach Plato (*Schol. Pac.* 792.), wenn ihm auch gelang mit einer Tetralogie Ol. 91 (Aelian. *V. H.* II, 8.) über Euripides zu siegen; der einzige Rest seiner Dichtung liegt in der Parodie Arist. *Nub.* 1266. fg. Dieses Xenokles Sohn Karkinos der jüngere war um die hunderte Ol. und länger na-

mentlich am Hofe des jüngeren Dionysius thätig, wenn anders ihm Suidas mit Recht 160 Dramen beilegt; um so kläglicher kontrastirt mit dieser überschwänglichen Betriebsamkeit der Vermerk, *ἐνίκησε δὲ α*. Allein Plutarch *de glor. Ath.* p. 449. E. erwähnt als einen glänzenden Moment, *ὅτε Καρκῖνος Ἀερόπῃ εὐημέρει*. Eine Reihe von Fragmenten (neun Titel werden citirt, Welcker p. 1062—67.) zeigt dafs er einen glatten fliefsenden Stil (s. die längste Stelle Diod. V, 5.) nach Euripides (Reminiscenz bei Harpocr. v. *Καρκῖνος*) schrieb, mit einer Neigung für Sentenzen, sie klingen aber matt, nüchtern und verbraucht; auch ist der Vers schlaff gebaut und grenzt an die Rhythmen der Konversation; dafs er einiges pikante hatte darf man aus der Aufmerksamkeit schliefsen, die Aristoteles ihm widmet. Unter den schwatzhaften Tragikern dieses Zeitabschnittes findet sich auch 55 ein Diogenes, über dessen Arbeiten aus dem Artikel des Suidas nichts zuverläfsiges erhellt. Unter der Menge von Homonymen dachte man an das Haupt der Cyniker oder seinen Schüler Philiskos von Aegina; doch läfst selbst Diog. Laert. VI, 80. nicht zweifeln dafs sie dem Mann von der Tonne fremd waren. Der Kaiser Julian fand dort die Hand eines Cynikers; vielleicht wegen mancher roher Kraftstelle nach Art jenes Spruchs im Thyestes, der ein besonderes Wohlgefallen an dem Menschenfleisch verräth. Ueber dieses Problem Meineke *Exerc. in Athen.* I. p. 46. sqq. Die Fragmente des sogenannten Atheners Diogenes (Welck. p. 1038. fg.) mit ihrem Wortschwall bei Ath. XIV. p. 636. und mit den flachen Sentenzen bei Stobaeus bestätigen die Wahrheit jener scharfen Aeufserung bei Plut. *de audit.* p. 41. C. *ὁ μὲν γὰρ Μελάνθιος, ὡς ἔοικε, περὶ τῆς Διογένους τραγῳδίας ἐρωτηθεὶς οὐκ ἔφη κατιδεῖν αὐτὴν ὑπὸ τῶν ὀνομάτων ἐπιπροσθουμένην*. Das Register der Schwächlinge auf der tragischen Bank schliefst füglich ein an Leib und Seele jämmerlicher, von den Komikern geplagter Versmacher Meletus, der Ankläger des Sokrates: von ihm eine biographische Notiz *Schol. Plat.* p. 330. wo seiner *Οἰδιπόδεια* gedacht wird. Uns ist keine Zeile dieses Dichterlings verblieben. Seine seichten Verslein und Minnelieder verspotten Aristophanes (*Schol. Ran.* 1337.) und Epikrates Ath. XIII. p. 605. E. Die frühere Schreibart *Μέλιτος* ist allmälich auf Grund der besten diplomatischen Zeugen in *Μέλητος* verwandelt worden; man sieht nicht wie Welcker p. 972. ff. hiegegen Einspruch erheben kann, als ob mehrere Personen dieses Namens sich unterscheiden liefsen. Vgl. Kayser *H. crit.* p. 285. ff.

Der talentvollste war unter allen Agathon des Tisamenus Sohn, den Wieland verklärte. Welcker hat ihn p. 981—1007. (Nachtrag von Martini 1839. und Reichardt, Ratiborer Progr. 1853.) nach der unvollendeten *commentatio de Agathonis vita* (*de Agath. tragici aetate* cap. 5—7.) von Fr. Ritschl, *Hal.* 1829. (wiederholt

in s. *Opusc. philol.* I. p. 411—435.) mit Wärme nach jeder Seite hin gezeichnet, und sein Bild vielleicht in ein zu helles Licht gestellt. Ohne neues Kayser *Hist. crit.* p. 141. ff. Dafs er durch geleckte Bildung und vornehme Manieren einen nicht unangenehmen Eindruck machte und noch längere Zeit im Andenken fortlebte, zeigen die mit Humor entworfenen klassischen Schilderungen ernster und burlesker Art, wenn man das Symposion Platos mit den Thesmophoriazusen des Aristophanes vergleicht. Die biographische Notiz zu der die Scholien des Aristophanes und *Schol. Plat.* p. 378. beitragen, wird vervollständigt durch *Schol. Luciani ap. Cram. Anecd. Ox.* IV. p. 269. oder *ed. Jacobitz* T. IV. p. 222. Agathon war ein feiner Attischer Welt- und Lebemann (im Sinn eines solchen ist das ironische Bekenntnifs *Thesm.* 165. ff. gefafst), durch schöne, mit weibischer Toilettenkunst gepflegte Figur empfohlen, vermögend und bequem, auch wurde seine gute Tafel geschätzt. Sein äufseres Leben bot weniges denkwürdige. Geboren um Ol. 83 feierte er seinen ersten dramatischen Sieg Ol. 90, 4. zog aber schon vor Ol. 93, 4. in Begleitung seines Liebhabers Pausanias an den genufsreichen Hof des Macedonischen Königs Archelaus, und starb dort in der Blüte der Jahre gegen Ende von Ol. 94. Eine Menge von Anekdoten oder Erfindungen, zweideutiger und bisweilen sinniger Art haftet an seinem Andenken; sie lassen das Interesse merken, das man dem Weltmann, nicht dem Dichter erhielt. Nur sieben Titel von Tragödien können wir jetzt sicher nachweisen, *Τήλεφος* (Ath. X. p. 454. D. und wol Aristot. *Poet.* 15, 11.), vermuthlich von *Μυσοί* (Plut. *Symp.* III, 1. p. 645. E.) nicht verschieden, *Ἰλίου πέρσις* (angedeutet in *Poet.* 18, 17. mit dem denkwürdigen Zusatz, *ἐπεὶ καὶ Ἀγάθων ἐξέπεσεν ἐν τούτῳ μόνῳ*), *Ἀλκμαίων* (*Lex. Rhet.* p. 353.), *Ἀερόπη* (*Etym. M. v. Εἰςῇμεν*), *Θυέστης* (für diesen Dichter ein eigenthümlicher Stoff, nicht minder auffallend als das Fr. bei Ath. XII. p. 528. D.), *Ἄνθος*, ein so befremdlicher Titel, dafs Welcker *Ἄνθει* entweder für verschrieben oder für den Eigennamen einer jetzt unbekannten Person erklärt. Zahlreicher und sprechender sind Fragmente, die man aus ungenannten Dramen als Belege für Agathons charakteristische Gedanken oder rhetorische Wendungen anführt. In der Musik liebte er die weichen süfslichen, durch Schnörkel verfeinerten (*μύρμηκος ἀτραπούς*) Melodien der Neuerer, deshalb verspottet von Arist. *Thesm.* 106. ff. Plutarch l. l. *ὃν πρῶτον εἰς τραγῳδίαν φασὶν ἐμβαλεῖν καὶ ὑπομῖξαι τὸ χρωματικόν*: hiezu kommt *Ἀγαθώνιος αὔλησις Suid. Hesych.* Wichtig ist die Bemerkung Arist. *Poet.* 18. f. dafs er die Chorlieder mit dem Mythos locker verband, gleich spielenden Intermezzen: *τοῖς δὲ λοιποῖς τὰ ᾀδόμενα οὐ μᾶλλον τοῦ μύθου ἢ ἄλλης τραγῳδίας ἐστί· διὸ ἐμβόλιμα ᾄδουσι, πρώτου ἄρξαντος Ἀγάθωνος τοῦ τοιούτου.* Dafs er aber seinen Plan geschickt entwarf dürfte man

schliefsen aus den obigen Worten *Poet.* 18, 17. Paradox lautet die Notiz vom *Ἄνθος Poet.* 9. *ὁμοίως γὰρ ἐν τούτῳ τά τε πράγματα καὶ τὰ ὀνόματα πεποίηται, καὶ οὐδὲν ἧττον εὐφραίνει*: hiernach war der Stoff rein erfunden und frei durchgeführt, ein pikanter Versuch mit neuen Motiven, weil die Mythen erschöpft waren, das Interesse zu fesseln. Einen deutlicheren Begriff erlangen wir von der Eigenthümlichkeit des feingebildeten Mannes, der dem Aristophanes *καλλιεπής* heifst, aus seiner Diktion. Mit allem Grund schützt ihn Welcker gegen den Vorwurf eines kalten, phantastischen, schwülstigen oder gar weibischen Stilisten. Nur wird man als Grundzug eine verfeinerte Künstlichkeit anerkennen müssen; seine Schreibart neigte zu Schnörkeln (selbst bis zum Ansatz eines Rebus, Ath. X. p. 454. D.), zu Wortspielen (ib. XII. p. 528. D.) und zum pomphaften Ton (*ἐκφέρετε πεύκας κατ' Ἀγάθωνα φωςφόρους* Spott des Aristophanes bei Ath. XV. p. 701. B.); sie ruhte mehr auf Schulstudien oder weltmännischer Politur als auf einem stilistischen Talent. Jenes vom Komiker
57 (*Thesm.* 59. ff.) spöttisch ausgemalte Schnitz- und Schmelzwerk in Pointen und Gedankenblitzen verräth einen kalten und gezierten Dichter, dem natürlicher Sinn und einfacher Geschmack mangelten. Als Zuhörer oder Anhänger des Prodikos und Gorgias nutzt er bis zum Uebermafs das sophistische Rüstzeug, die scharfe Gliederung, den klingenden Numerus, die Kontraste die mit Antitheta spielen, vor allem überrascht er aber durch schöngeistiges Wesen und Witz in oberflächlichen Sentenzen und Einfällen: kurz, hier erschien zum ersten Mal in der Poesie die *κομψότης* und die blanke Rüstung der Rhetorik, in deren Flitterstaat uns die vortreffliche Nachbildung des Platonischen Symposion (cf. p. 198. C.) anmuthig blicken läfst. Dafs er vom Antitheton nicht lassen könne, darüber sprach er mit einer Selbsterkenntnifs, die fast an Ovid erinnert, Aelian. *V. H.* XIV, 13. Vielleicht hat er diese bewufste Manier im Verkehr mit Prodikos (Plat. *Protag.* p. 315. D.) etwas durch Proprietät des Worts ermäfsigt, und wir verschmähen manchen geistreichen Gedanken weniger, wenn er ihn in scharfe Distinktionen kleidet. Die Art beider Sophisten fliefst in folgenden spitzigen und durch Scharfsinn spannenden Apophthegmen zusammen, von denen besonders Aristoteles, der aufmerksame Leser des Agathon, Gebrauch macht. *Eth.* VI, 4. *τέχνη τύχην ἔστερξε καὶ τύχη τέχνην*, ein in den zwei Trimetern bei Arist. *Rhet.* II, 19. breit gezerrter Gedanke, der aus der Sophistenschule (s. *Wytt. in Plut.* T. VI. p. 678.) stammt. Ein anderes Wortspiel Ath. V. init. p. 185. A.

τὸ μὲν πάρεργον ἔργον ὣς ποιούμεθα,
τὸ δ' ἔργον ὡς πάρεργον ἐκπονούμεθα.

Arist. *Rhet.* II, 24, 10. (*Poet.* 18, 20.)

τάχ' ἂν τις εἰκὸς αὐτὸ τοῦτ' εἶναι λέγοι,
βροτοῖσι πολλὰ τυγχάνειν οὐκ εἰκότα.

Schärfer klingt die Reflexion Ath. V. p. 211. E.

εἰ μὲν φράσω τἀληθές, οὐχί σ' εὐφρανῶ·
εἰ δ' εὐφρανῶ τί σ', οὐχὶ τἀληθὲς φράσω.

Allein diese feine rhetorische Bildung war wol nicht mit scharfem Verstand gepaart, da von etwa zehn moralischen Aussprüchen die Stobaeus unter seinem Namen hat (s. bei Welcker p. 998. fg.) keiner durch körnigen Ausdruck oder Tiefe glänzt. Einiges sinkt sogar in den gewöhnlichsten Ton herab, wie Stob. *S.* 38, 12. *οὐκ ἦν ἂν ἀνθρώποισιν ἐν βίῳ φθόνος, | εἰ πάντες ἦμεν ἐξ ἴσου πεφυκότες.* Anderes aber lautet ganz abstrakt und schulmäfsig: Arist. *Eth.* VI, 2. *μόνου γὰρ αὐτοῦ καὶ θεὸς στερίσκεται, | ἀγένητα ποιεῖν ἅσσ' ἂν ᾖ πεπραγμένα.*

35 Den Abschlufs der alten Attischen Epoche, die zum vornehmen Dilettantismus übergeht, machte Kritias der Tyrann. Seine Tragödien sind bereits in der litterarischen Schilderung dieses Mannes (Anm. zu §. 106, 1.) charakterisirt und von Welcker p. 1007—10. erwogen worden, auch mit der aus Winken bei Plato *Charm.* p. 162. D. *Critia* p. 108. B. gezogenen Muthmafsung dafs auf die theatralische Wirksamkeit des Kritias angespielt werde: doch gehören die dort gebrauchten Wendungen in einen sehr gangbaren Kreis des bildlichen Ausdrucks. Von neuem hat der Länge nach das Thema von Kritias behandelt Kayser *Hist. crit.* p. 231. ff. Hierauf die Tragiker von Ol. 94 bis auf Alexander den Grofsen, eingeleitet durch den älteren Dionysius, Tyrannen von Syrakus: Welcker p. 1229—36. Meineke *in Euphor.* p. 163. sq. *Com.* I. 361. sq. Kayser p. 260. ff. Dieser wahnwitzige Dilettant, dem Suidas seltsamer Weise *κωμῳδίας καὶ ἱστορικὰ* beilegt, entbrannte von krankhafter Neigung für das Dichten von Tragödien (Aelian *V. H.* XIII, 17.) und liefs Ol. 98, 1. unter grofsem Gepränge, bei noch gröfserem Spott der Versammlung, in Olympia (Diod. XIV, 106. Dionys. *iud. de Lys.* 29. Cram. *Anecd. Paris.* T. I. p. 303.) durch Theoren und Rhapsoden seine Gedichte vortragen. Später wurden seine Tragödien auch in Athen an den Lenaeen Ol. 103, 1. (Diod. XV, 74.) aufgeführt; vielleicht war es kein übler Witz dafs die Freude über den gewonnenen Sieg ihm das Leben kostete. Wenn dieser sonst gebildete Mann seine Mufsestunden ehrlich mit Poesie verbrachte (Cic. *Tusc.* V, 22. Plut. *Timol.* 15.), darum auch Dichter wie Philoxenus und Antiphon mit der Censur seiner Versmacherei plagte, so war nur vom Uebel dafs er, der wie kein anderer die Ungunst der Musen erfuhr, doch nicht öffentlich von ihnen abliefs. Einem so verschrobenen Kopf gefiel es die Sprache mit den Spielereien eines kranken Verstandes zu martern, von denen Helladius, *Epp. Socrat.* 35. und Ath. III. p. 98. D. berichten: *ὃς τὴν μὲν παρθένον*

ἐκάλει μένανδρον, ὅτι μένει τὸν ἄνδρα, καὶ τὸν στῦλον μενεκράτην, ὅτι μένει καὶ κρατεῖ, βαλλάντιον δὲ τὸ ἀκόντιον, ὅτι ἐναντίον βάλλεται, καὶ τὰς τῶν μυῶν διεκδύσεις μυστήρια ἐκάλει, ὅτι τοὺς μῦς τηρεῖ. Seine Fragmente, namentlich mehrere bei Stobaeus, verrathen das wüste Gehirn des Mannes, wenn man das Misverhältnifs betrachtet, in dem das Unvermögen der erzwungenen Form zum alltäglichen Inhalt steht. Natürlich klingt nur der Spruch, den man aus diesem Munde nicht erwartet, *ἡ γὰρ τυραννὶς ἀδικίας μήτηρ ἔφυ.* Wer mag sich alsdann wundern dafs der Komiker Ephippus (*Ath.* XI. p. 482. D.) den Verkehr mit solchem Gestümper einer Strafe gleich setzte, dafs man in Athen (Eubulus im *Διονύσιος*) seine Poesie nur als einen Stoff zum Lachen nahm? Nur so wird glaublich dafs Dionys die Schreibtafel des Aeschylus (und auch des Euripides, *Vita Havn. Eurip.*) um besserer Inspiration willen in allem Ernste sich verschrieb, Lucian. *adv. ind.* 15. und man kann nur fragen woher letzterer zwei Trimeter des Tyrannen erlangt hat, die für ein Zeugnifs der Armuth völlig ausreichen, aber doch nur häusliche Stilübungen sein konnten. Titel seiner Dramen (sie schmecken nicht alle nach der Tragödie) sind *Ἄδωνις* (Thema für Ptolemaeus Philopator), das holprige Fragment hat Haupt im Hermes III. 141. grofsentheils hergestellt; *Ἀλκμήνη, Ἕκτορος λύτρα, Λήδα*, vielleicht *Λῖνος* im verdorbenen *Schol. Il. Λ'.* 515. Seine Paeane berührt Ath. VI. p. 260. Neben ihm dichteten der nachbarliche Tyrann **Mamerkos** (Plut. *Timol.* 31.) und **Antiphon** *ὁ ποιητής*, der schon von mehreren Alten mit dem gleichzeitigen Rhetor (*Vitt. X Oratt.* p. 833. *Phot. Bibl.* p. 486.) verwechselt wird. Die nahmhafteste Begebenheit seines Lebens ist jetzt das Todesurtheil, welches Dionys der Tyrann durch seinen Freimuth gereizt aussprach: Aristot. *Rhet.* II, 6. f. Plut. *de discr. adul.* 27. *de repugn. Stoic.* 37. Philostr. *V. S.* I, 15, 3. Aus Aristoteles *Eth. Eudem.* VII, 4. *Rhet.* II, 2, 19. 23, 20. sind zwei seiner Titel *Ἀνδρομάχη* und *Μελέαγρος* (Monographie des Adrantus bei Ath. XV. p. 673. F.) bekannt; aufserdem die leidliche Sentenz bei Aristot. *Probl. mechan. pr. τέχνῃ κρατοῦμεν ὧν φύσει νικώμεθα.* Alles übrige macht die häufige Verwechselung mit *Ἀντιφάνης* streitig, Meineke *Com.* I. 314—17.

Immer noch regten sich Schwärme pathetischer Tragiker, ohne höheren Beruf, aber stark durch Rhetorik und in ihr aufgewachsen, seitdem die kleinen Poeten der Ochlokratie dieses Element in Aufnahme gebracht hatten. Ihre Zeit läfst sich selten bestimmen, einige kennt man nur durch Suidas, und es genügt davon Gruppen zusammenzufassen: vergl. Welcker p. 1045. ff. **Achaeus** aus Syrakus, **Apollodorus** aus Tarsos, **Timesitheus** kommen blofs beim Suidas vor, der den beiden letzteren manche doch nicht zweifellose Titel zuschreibt. **Dicaeogenes**, nach *Schol. Arist. Eccl.* 1. wol Zeitgenosse des Agathon, der

Dramen und Dithyramben (*Harpocr. Suid.*) schrieb, wird wegen seiner *Κύκνοι* (Arist. *Poet.* 16.) und *Μήδεια*, sonst nur einigemal (wo gelegentlich der Name zweifelhaft ist) von Stobaeus citirt. Gleichzeitig Patrokles (*ὁ Θούριος*. bei Clem. *Protrept.* 2. p. 26.), der in einer stattlichen Sentenz bei Stob. *S.* 111, 3. bis zur Täuschung den Euripides kopirt. Noch weiter mag hierin der uns unbekannte Moschion gegangen sein, den ein sitzendes Marmorbild in Neapel darstellt; nur Stobaeus hat aus ihm excerpirt, mit Angabe der Titel *Θεμιστοκλῆς*, *Τήλεφος*, *Φεραῖοι*. Seine Bruchstücke sind zusammengestellt von Welck. p. 1048—52. und in einer Monographie von Wagner *Vrat.* 1846. dann sorgfältig behandelt von Meineke Monatsber. d. Berl. Akad. Febr. 1855. Sie gefallen durch beredten Wortflufs und Sorgfalt im Versbau, nur der Ausdruck, welcher an die Schule des Euripides grenzt und so trotz aller aufgetragenen Phrase geringe poetische Kraft offenbart, ist zu geglättet; er war ein gebildeter Mann, der den Doktrinär der prosaischen Aufklärung und ehrbaren Humanität (besonders Stob. *Ecl.* I, 8. 38.) hören läfst. Dafs dieser feine Geist einen bekannten Gemeinplatz in die gedrechselte Wendung gefafst habe, *Κεῖνος δ' ἁπάντων ἐστὶ μακαριώτατος Ὃς διὰ τέλους ζῶν ὁμαλὸν ἤσκησεν βίον*, wird von Meineke mit Grund bezweifelt. Ueberall verräth sich der reflektirende Dichter, und so wäre nicht unglaublich dafs er, wie derselbe vermuthet, aufser dem Themistokles noch anderen historischen Stoff behandelt hätte. Unter dem Namen eines homonymen Moschion besitzen wir eine Zahl prosaischer Sentenzen. Hiernach können niemals achtbare Talente gefehlt haben; der bedeutendste, welcher sich auch als solchen fühlte, war wol Astydamas der Athener, des früher (p. 56.) gedachten Morsimus Sohn aus Aeschylischem Geblüt (Diog. II, 43.) und Vater eines gleichnamigen Tragikers: Köpke in Zeitschr. für Alterth. 1840. Num. 58. fg. Suidas der über beide berichtet, sagt dafs der ältere 240 Tragödien schrieb, in 15 siegte, nachdem er von der Schule des Isokrates zur Poesie übergegangen war. Er wurde 60 Jahr alt, trat zuerst Ol. 95, 3. auf, und siegte Ol. 102, 1. Diod. XIV, 43. *Marm. Par. ep.* 71. Das eitelste Selbstgefühl verrieth er, als die Athener voll der Bewunderung sein Bild im Theater aufstellen wollten, durch ein hochmüthiges Epigramm, das für jenes bestimmt war und solches Aufsehn machte, dafs man sein Andenken in einem Sprüchwort verewigte, intt. Suid. v. *Σαυτὴν ἐπαινεῖς ὥσπερ Ἀστυδάμας*. Er gefiel im *Παρθενοπαῖος* und *Ἕκτωρ* (Plut. *glor. Ath.* p. 349. E. *Schol. Il.* ζ. 472.), aufserdem werden ihm beigelegt *Ἀλκμαίων* (Arist. *Poet.* 14, 13.) und *Ναύπλιος*, nebst einem Satyrspiel Ἑρμῆς Ath. XI. p. 496. E. An matter Moral (wie bei Stob. *S.* 86, 3. wo zwei Bruchstücke zusammengeflofsen sind) hat es ihm ebenso wenig als an Pointen gefehlt, wofür einer der besseren Belege *fr. Stob.* 120, 15. Ge-

sucht klingt *οἰνομήκος' ἄμπελον* bei Ath. II. p. 40. B. Die Dramen des jüngeren Astydamas zählt wie es scheint zuverläfsig ein Artikel des Suidas auf. Problematisch sind vier Eupolideische Verse aus dem Satyrspiel *Ἡρακλῆς* in glänzender Sprache, die sich im Ton von der komischen Parabase nicht weit entfernen: davon Schlufs der Anm. zu §. 119, 8. Nicht immer ist es möglich den Vater vom Sohn zu scheiden; auch sind Fragmente selten.

Von Astydamas ist der Uebergang nahe zu den verwandten Isokrateern Aphareus und Theodektes. Aphareus, Sohn des Sophisten Hippias und adoptirt von Isokrates, Verfasser von Reden und 35 angeblich ächten Dramen, wird erwähnt von 61 Suid. u. *Vitt. X. Oratt.* p. 839. Wichtiger Theodektes aus Phaselis, ein schöner und talentvoller Mann, Zuhörer bei Plato Isokrates Aristoteles; er wandte sich von der Rhetorik zur Tragödie, und starb in Athen 41 Jahre alt; von seinem Grabmal Pausan. I, 37, 3. Notizen aus guter Quelle bei Suid. und Steph. v. *Φασηλίς*, Erörterungen bei Welcker p. 1070. ff. Sein Verdienst zeigte sich am bedeutendsten in der Rhetorik (Maerker *de Theodectis vita et scr. Vratisl.* 1835.), und unter den Isokrateern (Theop. *ap. Phot. C.* 176.) nahm er einen hohen Platz ein; die Gemeinschaft der Studien knüpfte das traulichste Verhältnifs zwischen ihm, Aristoteles und Alexander (Ath. XIII. p. 566. E. Plut. *Alex.* 17.), und überdies besafs er ein gesellschaftliches Talent. Weniger Aufmerksamkeit haben die Alten seinen Tragödien geschenkt; mit 50 stritt er, wie seine Grabschrift besagt, in 13 Wettkämpfen und gewann acht Siege. Neun Titel werden angeführt, darunter sieben fast allein von Aristoteles, welcher auf seine sinnreichen Wendungen oder Motive fleifsig achtet. Ihre Themen bewegten sich, unter Einflüfsen des Euripides, im herkömmlichen Kreise der Trojanischen und übrigen Heroenfabel, mit Vorliebe für die juristische Kontroverse; das angebliche Stück *Μαύσωλος* mufste lokal und dekorativ sein, wofern es unter anderen Vorträgen der Panegyris von Theodektes selbst (nach dem deutlichen Bericht bei Suidas, *καὶ ἐνίκησε μάλιστα εὐδοκιμήσας ἐν ᾗ εἶχε τραγῳδίᾳ*) mit Beifall vorgetragen wurde; der Ausdruck bei Gellius X, 18, 7. *extat nunc quoque Theodecti tragoedia .. Mausolus, in qua eum magis quam in prosa placuisse Hyginus .. refert*, bedeutet wol mit Vergleichung von Suidas, dafs sein Gedicht noch besser als die prosaischen Reden gefiel, in denen er mit anderen Isokrateern um den Preis stritt. Die Diktion ist überall korrekt und elegant, von Reminiscenzen des Euripides (Valck. *in E. Ph.* 1. auch in der Moral Stob. *Ecl.* I, 9, 6.) gefärbt, doch wenig eigenthümlich und mit einem Hang zur aufgeklärten Lebensweisheit ausgesponnen: so der Spruch bei Euseb. *P. E.* X, 8. p. 466. f. *Σαφὴς μὲν ἐν βροτοῖσιν ὑμνεῖται λόγος, Ὡς*

οὐδέν ἐστιν ἀθλιώτερον φυτὸν Γυναικός, die gar nüchterne Moral Stob. *Ecl.* I, 3, 22. oder nach einem breiten pomphaften Eingang die Sentenz, *τὸ μὴ βεβαίους τὰς βροτῶν εἶναι τύχας*, Stob. *S.* 105, 25. Seine Vorliebe für aenigmatische Themen erkennt man aus Ath. pp. 451. E. 454. E. Merkwürdig ist sein Ausspruch, dafs alles im Leben alt und matt werde, die Schamlosigkeit aber mit jedem neuen Geschlecht kräftiger wachse, Stob. *S.* 32, 6.

Uebrig bleibt das Haupt der *ἀναγνωστικοί*, Chaeremon: Welcker p. 1082. ff. vgl. Herm. *in Arist. Poet.* p. 97. sq. Meineke *Comm. Misc.* 1822. p. 28 – 30. *Com.* I. 517. sqq. Sorgfältige Monographie H. Bartsch *de Chaeremone poeta tragico, Mogunt.* 1843. Ueber diesen sonst unbekannten Mann hat Suidas, der ihn irrig einen Komiker nennt, aus Athenaeus einen Artikel kompilirt. Wichtig Aristot. *Rhet.* III, 12, 2. auf Anlafs der *ἀγωνιστικὴ λέξις*: *καὶ οἱ ὑποκριταὶ τὰ τοιαῦτα τῶν δραμάτων διώκουσι, καὶ οἱ ποιηταὶ τοὺς τοιούτους· βαστάζονται δὲ οἱ ἀναγνωστικοί, οἷον Χαιρήμων· ἀκριβὴς γὰρ ὥσπερ λογογράφος.* Er meint wol keine besondere Klasse von Tragikern (denn neben Chaeremon nennt er allein den Dithyrambiker Likymnios), sondern Autoren welche der bedächtigen abwägenden Lesung als *ἀναγνώσματα* dienten. Denn da diese die Farben des ausdruckvollen malerischen Stils, der *γραφικὴ λέξις* in einem sauberen Vortrag mit feinstem Detail (hierauf geht *ἀκριβὴς* beim Aristoteles) auftrugen und ihre studirten Formen einen hohen Grad der Aufmerksamkeit forderten, so konnten sie sich für theatralische Darstellung wenig eignen; ungefähr wie man sagte dafs Philemon für Lesung, Menander für Aufführungen passender sei. Doch mufs Chaeremon bisweilen auf die Bühne gekommen sein, wenn anders Eubulus ihn belacht. Welcker meinte freilich dafs gerade hierin die Kunstbildung der Griechischen Poesie sich im schönsten Licht zeige, sie die den äufseren Bedingungen immer wechselnd die schicklichsten Formen anpafste; Chaeremon war aber wol nicht der Dichter der eine neue Wendung in die dramatische Kunst brachte. Nur darin unterschied er sich von der Mehrzahl aus Zeiten der sinkenden Tragödie, die fast nur für Leser sorgten, dafs er ein feines geschmackvolles Publikum vor Augen hatte, wo die Form alles, der Ernst des Objekts ein untergeordnetes Moment war. Man darf glauben dafs er nach der Ochlokratie neben den ersten Isokrateern schrieb (denn Eubulus *ap. Ath.* II. p. 43. C. um Ol. 100 spielt mit seinem affektirten Ausdruck, *ὕδωρ ποταμοῦ σῶμα*); darauf führt auch die Korrektheit seiner Rhythmen. Sonst weht in den Resten dieses Griechischen Matthisson nirgend ein dramatischer Hauch, wohl aber ein üppiger Blumenduft. Sein Stil ist überall fein, getuscht und glatt, durch Redefiguren erhöht und mit einem warmen Kolorit übergofsen, ihn hebt nicht nur der gewandte Versbau mit seinen weichen Rhythmen, sondern auch der Spruch-

witz und die pikante Fassung von Sentenzen, wie *Τύχη τὰ θνη-
τῶν πράγματ', οὐκ εὐβουλία*, einfach bei Cicero, *vitam regit for-
tuna, non sapientia*, oder vom Wein, *τῶν χρωμένων γὰρ τοῖς τρό-
ποις κεράννυται.* Er verschmäht weder Antitheta, wie *Πρὶν γὰρ
φρονεῖν εὖ καταφρονεῖν ἐπίστασαι*, noch das Spielen mit Etymo-
logien, Aristot. *Rhet.* II, 23. f. Daneben läuft recht gewöhnliche
Moral her, die Stobaeus emsig excerpirt. Doch gibt derselbe
Stobaeus unter seinem Namen so viele Sprüche der gangbarsten
Art und ohne jeden stilistischen Reiz, dafs wenn sie sicher stehen,
man eher an einen Homonymus denken darf. Seinen Geschmack
charakterisiren erlesene Proben bei Ath. XIII. p. 607. wo das bis
zur Ermüdung staffirte Stilleben auffällt; vollends ist verkünstelt
die Figur, *χορῶν ἐραστὴς κισσός, ἐνιαυτοῦ δὲ παῖς.* Die Stelle
dagegen ib. p. 562. f. hat wol zum kleinsten Theil eine Beziehung
auf Chaeremon, sondern ist wie Meineke zeigt ein wirres Aggregat;
wir hören dort einen Komiker, der mit feinen Pointen seinen
erotischen Gemeinplatz vorträgt, was aber dem Chaeremon ge-
63 hörte, scheint verloren zu sein. Bruchstücke werden citirt aus
*Ἀλφεσίβοια, Ἀχιλλεὺς Θερσιτοκτόνος, Διόνυσος, Θυέστης, Ἰώ, Μινύαι,
Ὀδυσσεύς, Οἰνεύς.* Hiezu noch das musivisch aus allen Metris zu-
sammengefügte Gedicht *Κένταυρος*, nach Athenaeus *δρᾶμα πολύμε-
τρον*, erläutert durch Aristoteles *Poet.* 1, 12. *ὁμοίως δὲ κἂν εἴ τις
ἅπαντα τὰ μέτρα μιγνύων ποιοῖτο τὴν μίμησιν, καθάπερ Χαιρήμων
ἐποίησε Κένταυρον μικτὴν ῥαψῳδίαν ἐξ ἁπάντων τῶν μέτρων*, wor-
auf er mit einem Tadel zurückblickt c. 24. f. Also machte hier
Chaeremon, wie Welcker sah, ein Gemisch aus erzählender und
dialogischer Poesie; doch erhellt hieraus nichts über den Zweck
und Gesichtspunkt des Werkes, nur merken wir dafs der Dichter
wieder auf ein künstliches Spiel mit Formen ausging.

Nunmehr ist es Zeit die Summe dieser langen und ermüden-
den Reihe von Charakteristiken zu ziehen, deren Ergebnifs kei-
neswegs den Aufwand an Mühen lohnt. Sie bieten genug sichere
Thatsachen, um den Niedergang der tragischen Poesie im Zeit-
raum zwischen den letzten Jahren des Euripides und der Herr-
schaft Alexanders des Grofsen vollständig zu begreifen. Von
fruchtbaren Gedanken, von genialen oder neuen Motiven erfährt
man nichts, die Kunst besteht blofs in Rhetorik und verfeinerten
Formen, diese wiederholen aber und kopiren den Ton der Eu-
ripideischen Diktion und Spruchweisheit. Allein wenn der Wett-
eifer guter und mittelmäfsiger Köpfe keine frische Produktivität
erzeugte, so verdankte man ihnen doch einen an schulmäfsige
Routine geknüpften, durch Zusätze feiner Bildung erhöhten B e-
s t a n d der Poesie, der vom S t i l l s t a n d nicht sehr entfernt war;
der Werth dieses Bestandes lag aber in der konservativen Kraft
in der Fortdauer des Geschmacks an den Ideen und am edlen
Stil der höheren Poesie, welche mindestens auf einem sehr aus-

gedehnten lesbaren Repertoir ruhte. Manches breite, mit Moral ausgestattete Bruchstück unter den adespota mag dieser Klasse der Tragiker angehören: wie das gut geschriebene *fr. inc.* 458. Selbst die schwächeren Arbeiter lassen noch nicht den Eintritt eines eklektischen Geschmacks, das offenbare Zeichen einer unkräftigen und hinsiechenden Zeit merken: erst der Dichter des Rhesus, der vielleicht am Schlufs der Attischen Periode schrieb, bezeugt diesen Ungeschmack. Denn hier wird nicht einmal ein Nachhall der stilistischen Tradition angetroffen, woran bisher auch mittelmäfsige Geister zehrten.

d. Nachleben der tragischen Kunst.

4. Mit dem Aufhören der antiken Zeit hatte zwar diese Gedichtart ihr Ziel erreicht und ihre geistigen Kreise durchmefsen; aber die jüngeren schaulustigen Jahrhunderte konnten auch unter umgewandelten Verhältnissen nicht füglich des tragischen Spiels entbehren. Die Schöpfungen der Alten (um von den gelehrten Lesern derselben zu schweigen) behaupteten sich in einer Auswahl auf den Theatern; auch regten sie gebildete Männer zu Nachahmungen oder selbständigen Versuchen an. Alexander der Grofse der die besten Tragödien in den Kreis seiner glänzenden Festspiele zog, liefs alte Dramen neben Arbeiten der Zeitgenossen aufführen; seinen Nachfolgern galt es auch ohne litterarisches Bedürfnifs als Ehrensache, mit fürstlicher Pracht grofse Theater zu bauen, vorzügliche Schauspieler zu gewinnen und frische Talente zum Wetteifer in der dramatischen Dichtung anzulocken. Solange nun die Form der alten Gesellschaft innerhalb der hellenisirten Welt sich erhielt, vom dritten Jahrhundert vor Chr. Geb. bis in die letzten Zeiten der Römischen Kaiserherrschaft oder bis zur weltlichen Anerkennung des Christenthums, war keine Hauptstadt in Asien, kein von Bildung erfüllter oder irgend begüterter Ort, kein entlegener Landstrich zu finden, wo nicht früh oder spät für den Bedarf festlicher Versammlungen und allgemeiner Kulte zum Theil grofsartige Theater eingerichtet wären; überall eröffnete sich den Künsten der Mimen ein erwünschter Raum, und das dramatische Spiel gewährte zugleich ansehnlichen Erwerb. Indem diese Gewohnheit des Hellenischen Lebens durch die Gunst der Fürsten und den

Aufwand ehrliebender Häuser reiche Nahrung erhielt, war der Schauspielkunst in drei Welttheilen eine lange Nachblüte vergönnt. Die Künstler der Bühne (*οἱ περὶ Διόνυσον τεχνῖται, οἱ ἀπὸ σκηνῆς, οἱ ἀπὸ θυμέλης*) bildeten eine Reihe korporativer Vereine, welche die technischen Zwecke neben der Verwaltung ihrer bürgerlichen Interessen besorgten; sie traten frühzeitig in Zünften oder Innungen (*σύνοδοι*) zusammen, behaupteten eine Schulzucht und erfreuten sich glänzender Vorrechte und Belohnungen. Ein so gut organisirter Bestand theatralischer Mittel war der beste Rückhalt für die Fortdauer des Alten, während das neue Drama von der Gunst des Augenblicks und dem wechselnden Geschmack abhing. Man begann in den neugestalteten Reichen
65 mit dem Nachlafs der drei grofsen Tragiker, und wenn das künstlerische Spiel an ihren anerkannten Meisterwerken fruchtbare Stoffe fand, so kam noch die fleifsige Lesung hinzu. Sie lebten, durch tüchtige Darsteller gehoben, im treuen Gedächtnifs eines gebildeten Publikums, erfrischten den Geschmack, und boten dem denkenden Geist eine kräftige Nahrung. Da nun die Werke des Attischen Tragiker als ein Gemeingut galten, so war der klassische Nachlafs sicher gestellt und entschieden begünstigt, während die Versuche der Jahrhunderte nach Alexander in Schatten traten. Man begreift daher warum nur die frühesten Mitglieder des Alexandrinischen Zeitalters sich an Aufgaben der höheren Poesie (§. 81.) wagten, und zwar mehr als gelehrte Kenner, welche damals mit kritischen Revisionen des ganzen litterarischen Schatzes beauftragt waren, weniger als Bildner aus schöpferischem Trieb. Ein grofs angelegtes Drama blieb ihnen fremd, da sie keine volksthümliche Tragödie, den Ausdruck einer gebildeten Nationalität besafsen. Diese Spätlinge, Männer von zünftigem Beruf oder Dilettanten, konnten also zu keiner Nachwirkung gelangen, sondern im günstigsten Falle nur einen durch Ort und Zeit beschränkten Ruf erwarten. Man hört nicht dafs die Menge der Theater und der stete Zugang von Schauspielertruppen zur Verbreitung neuer Tragödien beitrug; das jüngere Geschlecht begnügte sich mit einer landschaftlichen Geltung,

und seine Dramen sind nicht über die Schranken der Provinz gedrungen. Hauptsächlich aus diesen Gründen ist die Gruppe der Alexandrinischen Tragiker unter Ptolemaeus Philadelphus, der mit fürstlichem Aufwand poetische Wettkämpfe hielt und durch zwei Gelehrte die scenische Litteratur revidiren liefs, fast unbeachtet, vielleicht ohne jeden Einflufs auf die Studien vorüber gegangen und von der Bühne verschwunden. Die Chronisten der Litteratur vereinigten sieben Tragiker aus einer Mehrzahl zum Siebengestirn (*πλειὰς τραγική*): an der Spitze der Pleias standen Lykophron, Alexander Aetolus, Philiskos, ihnen zunächst waren wol nicht geringer an Talent Sositheus und Sosiphanes; fast verschollen sind aber der jüngere Homer, Verfasser von 45 nirgend citirten Stücken, und Aeantides; an des letzteren Stelle wird auch Dionysiades aus Tarsos genannt. Der älteste derselben Sosiphanes aus Syrakus, ein Zeitgenosse des Königs Alexander, ist nur durch wenige gut geschriebene Fragmente von 73 Tragödien bekannt; noch fragmentarischer ist das Andenken des Philiskos, welcher unter dem zweiten Ptolemaeer Dionysospriester war; bei den Tragödien des berühmteren Alexander aus Aetolien und des Lykophron, welcher nicht wenige Tragödien und ein Satyrspiel hinterliefs, ist man auf die blofse Notiz beschränkt. Etwas mehr wissen wir von Sositheus, der für das Attische Theater schrieb, auch den alterthümlich heiteren Stil des Satyrdramas hergestellt haben soll, durch ein Bruchstück aus seinem Schäferspiel *Λιτυέρσης*, das eine günstige Meinung von seiner sprachlichen Gewandheit erweckt. Sonst ist kein anderes Denkmal der Alexandrinischen Dramendichtung auf uns gekommen als ein Ueberrest der dialogisirten *Ἐξαγωγή*, welche der Jüdische Versmacher Ezechiel im 2. Jahrh. vor Chr. Geb. verfafste. Nachdem also das Theater unter den hellenisirten Völkern heimisch geworden und als Theil des Luxus, der würdigen Pracht, auch der Mode besonders in Residenzen und an Höfen, selbst dem Parthischen, sich angesiedelt hatte, gesichert durch ein Aufgebot wanderlustiger darstellender Künstler, welche die scenischen Formen in steter Tradition erhielten:

war die Tragödie befähigt als Lichtpunkt höherer Bildung vorzüglich im Gefolge der Dionysien und anderer Feste fortzudauern. Noch lange regte sie die Thätigkeit gebildeter Dilettanten an, auch beschäftigte sie Theaterdichter bei wandernden Truppen, ihr Einfluſs durchdringt die ganze Kultur jener Zeiten; aber gültige Bühnenstücke boten nur Euripides, zum Theil Sophokles. Als aber der Pantomimus und die Sinnlichkeit einer verfeinerten Orchestik überwog, dann der reiſsende Verfall der Sitten auch die christliche Welt und den Byzantinischen Hof schon seit dem vierten 67 Jahrhundert ergriff, verlor der Geschmack an ernster Poesie jede gründliche Sympathie. Jetzt wurde man mit der Recitation dialogischer Stellen abgefunden, alles andere blieb dem Studium in gelehrter Lesung überlassen; Dichter der Gattung erscheinen ebenso wenig als Titel berühmter Tragödien. Unmerklich haben mimische Kunst und circensische Spiele die längst siechende Tragödie noch vor dem Ausgang des Römischen Kaiserthums aufgezehrt. Dies war der natürliche Verlauf und Abschluſs der litterarischen Interessen, welche den Gehalt und Fortgang der tragischen Poesie in ihrer äuſseren Geschichte bestimmten.

4. Wenn man die reichen Sammlungen bei Welcker p. 1239—1331. und seine Kombinationen aufmerksam verfolgt, und dem Kern dieses Abschnitts nachgeht, mit dem die äuſsere Geschichte der Tragödie schlieſst oder vielmehr zerbröckelt: so kann nicht zweifelhaft sein daſs er aus zwei sehr unähnlichen und ungleichen Massen besteht. Vorwiegend ist er antiquarischer oder statistischer Natur: denn er begreift das seit Alexander über die ganze hellenisirte Welt verbreitete Theaterwesen mit seinen künstlerischen und ökonomischen Zuständen. Die kulturgeschichtlichen Thatsachen der Gattung, welche gleichzeitig mit Athen wuchs und in der Hauptsache zu Ende ging, sind im antiquarischen Detail versteckt und lassen, nur freilich etwas unscheinbar, den Zusammenhang einer geistigen Entwickelung auffinden. Aus allen Einzelheiten leuchtet aber ein für die Litteratur wichtiges Moment: die Fortdauer der als kanonisch verehrten Meister, des Sophokles und vorwiegend des Euripides. Hierauf macht auch Welcker unter Anführung erheblicher Belege p. 1313. ff. aufmerksam. Diese Klassiker sind hiedurch Normen der allgemeinen Bildung geworden, haben auch in den Reminiscenzen praktischer Männer

wie des Polybius sich befestigt; um so sicherer fanden sie den Weg zur Nachwelt, den das Interesse der Römer an Aktion oder Deklamation Griechischer Dramen (*Graeci ludi, Gr. actores*) bereitet hatte. Gegen diese Statistik und Praxis des jüngeren Bühnenwesens zieht der andere Bestandtheil, die litterarische Produktion, entschieden den kürzeren. Sie bleibt untergeordnet, und beginnt thatsächlich erst mit der Pleias, aber nur um fast augenblicklich wieder aufzuhören; denn man darf billig von Theaterdichtern ohne jeden Ruf und Nachruhm absehen. Daher die Frage: soll man in einer poetischen Leistung von so kurzer Lebenskraft schöpferischen Trieb erkennen, der noch im gesunden Stil und Geschmack der voraufgegangenen Zeit wurzelt, oder stand sie, durch örtliches Bedürfnifs angeregt, im Zusammenhang mit dem beginnenden Alexandrinischen Schulgeist? Früher wagte man, weil ein genügender Nachlafs mangelt, kein Urtheil; man müfste denn ein fast allgemeines Vorurtheil dafür erklären, das (aus den in Anm. zu §. 81, 1. entwickelten Gründen) auf keine günstige Vorstellung zurückgeht. Erst Welcker p. 1247. ff. ist auf die Seite der Apologeten, gegenüber den alten geringschätzigen oder wie er sagt einseitigen und zwerghaften Auffassungen der Alexandriner, mit allem Nachdruck getreten: aber der Gedanke dieser Ehrenrettung ist verfehlt. Sie bringt lediglich eine gute, blofs wünschenswerthe Meinung vom dichterischen Vermögen eines Zeitraums, für den wir jetzt keinen anderen Mafsstab als den historischen besitzen. Wenn uns aber keine Denkmäler oder erhebliche Nachrichten vorliegen, so soll man diesen Mangel einfach als Thatsache hinnehmen, als eine Schranke des Urtheils, ohne daraus zu Gunsten oder Ungunsten der verlornen Dichter einen Schlufs zu ziehen. Blofs hypothetisch und spitzfindig klingt hingegen der Gedanke, welcher diesen Mangel oder das Stillschweigen deuten will: „denn zu ansehnlich ist offenbar nach der Masse und nach der Geltung die Tragödie der Sieben, als dafs nicht, schlossen sie sich nicht der älteren Tragödie an, sondern machten — eine eigenthümliche Schule aus, alsdann von ihren Eigenheiten mancherlei zur Sprache gekommen sein müfste." Der eigentliche Grund der Thatsache stellt sich vermuthlich anders, wenn wir auf den Stand der damaligen Studien, namentlich der Grammatik achten. Jene Tragiker, die Welcker zufolge den Alten und ihrer reinen Tradition sich anschlossen und mehr ein verspätetes Glied in der Kette sein sollen als ein zufälliger Nachhall, während alle sie schon der hellenistischen Epoche beizählen, standen auf den obersten Sprofsen des kaum beginnenden Alexandrinischen Zeitraums; nachdem aber weiterhin eine neue Schule mit verschiedenartigen Prinzipien und Methoden zur Herrschaft gelangt war, sind jene wenig geistesverwandten Anfänger naturgemäfs ausgeschieden worden und

in Vergessenheit gesunken. Was erweist nun ihre Vortrefflichkeit, die plötzlich aber nur für einen Augenblick die Familie der Poeten von Alexandria zu grofser Ehre bringt? Einige der spärlichen Fragmente sind elegant und im fliefsenden Stil der besten Zeit geschrieben; ihre Verfaser waren wol mehr durch sorgfältiges Studium der Vorgänger gebildet als durch den Geschmack der Hauptstadt, auch hätten sie schwerlich gewagt einen gelehrten künstlichen Vortrag, den die spätere buchgelehrte Zeit als Bedingung ansah, ihrem noch ungeschulten Publikum aufzudringen. Uebrigens ist jene von Welcker betonte Fülle von Talenten, wodurch die Griechen der Macedonischen Periode sich in allen Künsten auszeichneten, zwar in der Wissenschaft und Forschung hervorgetreten, aber der produktive Trieb beschränkt sich auf kleine Felder und Themen in einer künstlichen Form. Um in der Tragödie mehr als die herkömmlichen Typen und Gedanken zu wiederholen, dafür hat dem geistigen Leben des dritten Jahrhunderts ein freier Gesichtskreis gefehlt, und es ist 60 ein schöner Wahn zu meinen, es habe die grofsen Schätze der Bildung mit schönster Präge ausgemünzt und in allgemeinen Umlauf gebracht. Endlich ist ungewifs ob der Begriff der Pleias ausschliefslich auf Dichter der Alexandrinischen Bühne ging; wenn man auch muthmafst dafs der Glanz des hauptstädtischen Theaters fremde Kräfte anzog, und erfährt dafs Philadelphus die für seine Dionysischen Wettkämpfe thätigen Männer (wie Theocr. 17, 112. dankbar rühmt) königlich belohnte. Sositheus wenigstens dichtete für Athen; um dieselbe Zeit auch der Tragiker Kleaenetos, aus dem Stobaeus (s. Meineke *Com.* III. p. 508.) zwei Bruchstücke bewahrt. Mit Bestimmtheit darf man nur behaupten dafs drei Männer, deren Beziehungen zum Aegyptischen Hofe wir kennen, Alexander Lykophron Philiskos, in Alexandria wirkten.

Pleias: I. F. Leisner *de Pleiade tragic. Gr.*, *Cizae* 1745. 4. A. M. Nagel *de Pleiadibus vett. Graecorum*, *Alt.* 1762. 4. A. F. Naeke *Schedae criticae*, *Hal.* 1812. 4. und in s. *Opusc.* I. n. 1. Welcker p. 1245—1268. Letzterer glaubte mit anderen dafs der Name Pleias gleichzeitige Dichter habe bedeuten sollen; auch sah er darin eine Bezeichnung ihres Werthes: „diese neue Ordnung mufs ein um so gröfseres Vorurtheil erwecken, als sie die einzige neue war, keine weder von Komikern noch irgend einer anderen Gattung der Litteratur den Klassen der älteren oder des Kanon zur Seite gesetzt wird.“ Allein dieser figürliche Titel verräth mehr einen epigrammatischen Witz als den nüchternen Redebrauch der Grammatiker, und weit eher begreift man dafs ein ehrsüchtiges Zeitalter das Zusammentreffen mehrerer Bühnendichter als einen Lichtpunkt bezeichnete. Hätte hingegen das

Gericht der Alexandrinischen Kritiker, die nicht oberflächlich urtheilten, eine Gruppe von Epigonen festgesetzt, so konnte die Zahl der Mitglieder nicht schwankend bleiben; jetzt aber kommt die Siebenzahl nur mühsam heraus. Ein Pariser Scholion zu Theokrit (vorn bei den Prolegg.) erzählt naiv, unter dem König Philadelphus hätten sieben Dichter geblüht, die man eben deshalb die Pleias nannte, darunter auch Theokrit und Arat. Man behielt also den bequemen Terminus für die bekannt gewordenen Tragiker. Notiz in Schol. Hephaest. p. 53. *ἑπτὰ γὰρ λέγονται εἶναι τραγῳδοί, διὸ καὶ Πλειὰς ὠνομάσθησαν· ὧν εἷς ἐστιν οὗτος ὁ Φιλίσκος. ἐπὶ Πτολεμαίου δὲ γεγόνασιν οὗτοι, ἄριστοι τραγικοί. εἰσὶ δὲ οὗτοι,* Ὅμηρος (ὁ) *νεώτερος, Σωσίθεος, Λυκόφρων, Ἀλέξανδρος, Φιλίσκος, Διονυσιάδης, Αἰαντιάδης.* Die reinere Fassung (wonach es oben heifsen mufs, *ἐπὶ Πτολεμαίου δὲ τοῦ Φιλαδέλφου γεγόνασιν ἑπτὰ ἄριστοι τραγ.*) bietet ein zweites Schol. p. 185. wo *Σωσιφάνης* statt *Διονυσιάδης*, aber in der 2. Ausgabe von Gaisford p. 199. mit dem Zusatz, *τινὲς ἀντὶ τοῦ Αἰαντιάδου καὶ Σωσιφάνους Διονυσιάδην καὶ Εὐφρόνιον τῇ Πλειάδι συντάττουσιν.* Euphronius war wol der Cherronesit, Verfasser von Priapeia, Strabo VIII. p. 382. und nach richt. Lesart Hephaest. p. 105. vgl. Bergk *Anthol. lyr. prolegg.* p. 92. Die Hauptstellen aus alten litte-70 rarischen Registern gibt dann Suidas unter folgenden Artikeln: *Διονυσιάδης (ἦν δὲ οὗτος τῶν τῆς πλειάδος),* Ὅμηρος *(διὸ συνηριθμήθη τοῖς ἑπτά, οἳ τὰ δευτερεῖα τῶν τραγικῶν ἔχουσι καὶ ἐκλήθησαν τῆς πλειάδος), Σωσίθεος (τῶν τῆς πλειάδος εἷς), Λυκόφρων (ἔστι γοῦν εἷς τῶν ἑπτά, οἵτινες πλειὰς ὠνομάσθησαν), Ἀλέξανδρος Αἰτωλός (οὗτος καὶ τραγῳδίας ἔγραφεν· ὡς καὶ τῶν ἑπτὰ τραγικῶν ἕνα κριθῆναι, οἵπερ ἐπεκλήθησαν ἡ πλειάς), Σωσιφάνης (ἔστι δὲ καὶ αὐτὸς ἐκ τῶν ζ' τραγικῶν, οἵτινες ὠνομάσθησαν πλειάς), Σοφοκλῆς Ἀθηναῖος (γέγονε δὲ μετὰ τὴν πλειάδα, ἤτοι μετὰ τοὺς ζ' τραγικούς, οἵτινες ὠνομάσθησαν πλειάς), Φιλίσκος (ἔστι δὲ τῆς δευτέρας τάξεως τῶν τραγικῶν, οἵτινές εἰσιν ζ' καὶ ἐκλήθησαν πλειάς).* Hiezu kommen Strabo XIV. p. 675. *ποιητὴς δὲ τραγῳδίας ἄριστος τῶν τῆς πλειάδος καταριθμουμένων* (besser *καταριθμούμενος*) *Διονυσίδης*, und Ath. XIV. p. 664. A. von Machon, *ἦν δ' ἀγαθὸς ποιητὴς εἴ τις ἄλλος τῶν μετὰ τοὺς ἑπτά.* Verbindet man mit dieser letzten Stelle, die einen Komiker angeht, den Artikel des Suidas über Sophokles, so darf angenommen werden dafs die Pleias als eine litterarische Gruppe galt, in der man die vorzüglichsten Dramatiker der Alexandrinischen Periode vereinigt dachte; denn sonst boten andere Gattungen noch bedeutendere Dichter, mit denen sich Machon vergleichen liefs. Zur Pleias gehörten Dichter, welche vorzugsweis oder ausschliefslich Tragiker waren: dies der Grund warum man auf Leistungen solcher die gröfseren oder anerkannten Ruf in anderen Gebieten der Dichtung erwarben, namentlich auf die dramatischen Arbeiten

von Kallimachus und dem etwas älteren Timon keine Rücksicht nahm. Jenem hat Suidas σατυρικὰ δράματα, τραγῳδίαι, κωμῳδίαι zugeschrieben, von denen jede Spur fehlt; Timon aber mufs ansehnliche Studien gemacht haben, Diog. IX, 110. καὶ γὰρ ποιήματα συνέγραψε καὶ ἔπη καὶ τραγῳδίας καὶ σατύρους καὶ δράματα κωμικὰ τριάκοντα, τραγικὰ δὲ ἑξήκοντα, σίλλους τε καὶ κιναίδους. Die dramatischen Bestände dieses etwas unordentlichen, vielleicht aus zwei Notizen gebildeten Registers sind verhallt, doch ist bemerkenswerth dafs auch Timon uns zur Pleias führt, indem derselbe Diogenes ib. 113. von ihm anmerkt, μετεδίδου δὲ τῶν τραγῳδιῶν Ἀλεξάνδρῳ καὶ Ὁμήρῳ. Die Dichter der Pleias werden meistentheils in Ol. 124 gesetzt; denkwürdiges soweit es sie betrifft, ist in folgenden Angaben enthalten.

Homer Sohn des Andromachus und der Dichterin Myro oder Moero von Byzanz (Jacobs *Anth.* T. XIII. p. 920. im Artikel Μυρώ bei Suidas heifst es irrig Ὁμήρου τοῦ τραγικοῦ θυγάτηρ) war Verfasser von 45 Tragödien (Suid.) und einer Εὐρυπύλεια (Procl. *in Hesiod.* p. 6.); in Byzanz erhielt er eine Statue. Die korrekte Poesie der Mutter bezeugen ihre zehn Hexameter bei Ath. XI. p. 491. Sositheus, ein Nebenbuhler jenes Homer, nach Suidas aus Alexandrien in Troas, schrieb in Vers und Prosa. Versteht man Diog. VII, 173. richtig, so finden wir ihn in Athen, dem Schauplatz seiner dramatischen Wirksamkeit, als improvisirenden Schauspieler in der Zeit des Kleanthes. Er erneuerte das Satyrspiel in alterthümlichem Geist: dieses Verdienst läfst Dioskorides *Ep.* 29. *A. Pal.* VII, 707. rühmend einen Satyr auf dem Grabmal des 71 Dichters aussprechen. Eine Sentenz von tragischer Farbe hat Stob. *S.* 51, 23. Σωσιθέου ἐξ Ἀθλίου oder vielmehr Ἀεθλίου, sonst wird er selten genannt. Interessanter ist das verfeinerte Satyrspiel Λιτυέρσης, eine Verschmelzung der Sagen vom Schäfer Daphnis und vom Unhold Lityerses, Σωσίθεος ὁ τραγῳδιοποιὸς ἐν δράματι Δάφνιδι ἢ Λιτυέρσᾳ Ath. X. p. 415. B. mit Anführung dreier Verse des Prologs. Ein gröfseres Bruchstück des letzteren in 21 trefflich stilisirten Versen nebst drei vereinzelten, die sich im Epilogus befanden, gab Casaubonus *Lectt. Theocr.* 12. aus einem Scholion zu Theokrit (Quelle für Tzetzes *Chil.* II, 595. sqq.), dann Heeren in Bibl. d. alten Litt. St. 7. Ined. p. 10—15. Weiterhin haben dasselbe behandelt Eichstädt *de dram. comico-satyr.* pp. 8. sqq. 130. sqq. Hermann *Opusc.* I. p. 53. sqq. Friebel *Satyrogr. fragm.* p. 121. sqq. Westermann Mythogr. p. 346. Nauck p. 640.

Lykophron mufs Aufmerksamkeit gefunden haben, denn ein Artikel des Suidas führt 20 Titel seiner Tragödien (nach Tzetzes war die Gesamtzahl 46 oder 64), alphabetisch geordnet auf. Den Sinn seines Zusatzes, διασκευὴ δ' ἐστὶν ἐκ τούτων ὁ Ναύπλιος, hat Welcker p. 1257. wider Erwarten so gefafst: „Originalität der Ausführung ergibt sich aus der Bemerkung, dafs von allen

zwanzig nur der Nauplios Ueberarbeitung eines älteren Stückes sei.“ Im Gegentheil erfährt man die nicht uninteressante Notiz: 19 Stücke waren unverändert geblieben (vermuthlich wie sie aufs Theater kamen), nur den Nauplios las man in zweiter Bearbeitung. Stobaeus citirt ein tragisches Fragment, worin die gesuchte Phrase, *ὅταν δ' ἐφέρπῃ κῦμα λοίσθιον βίου*, dem Athenaeus aber X. p. 420. und Diog. II, 140. verdanken wir einige zwar gesucht aber zierlich stilisirte Verse aus dem Satyrspiel *Μενέδημος*, einem Genrebild naturalistischer Askese, zu dem der von ihm verehrte (falsch sagt *ἐπὶ καταμωκήσει* Ath. II. p. 55. D.) Philosoph Menedemus manchen mit Ironie gefafsten Zug geliefert hatte, derselbe der auch seinen Landsmann als Tragiker schätzte, Diog. II, 133. Sonst ist bezeichnend (Anm. zu §. 78, 4.) dafs Philadelphus gerade dem Lykophron die komische Litteratur in der grofsen Bibliothek zur Revision übertrug. Alexander Aetolus, von demselben Könige für Revision der Tragiker bestellt, blieb in diesem Fach unbekannt, wenn er auch bei Ath. XV. p. 699. B. *ὁ τραγῳδιοδιδάσκαλος* heifst. Philiskos aus Korkyra, als Dionysospriester aus Ath. V. p. 198. C. bekannt, den wie Plinius sagt Protogenes in dichterischer Meditation malte, hat sich durch das choriambische *metrum Philicium* verewigt und in einem Ausspruch bei Hephaest. p. 53. sich selber als dessen Erfinder, nur mit der Schreibung seines Namens *Φιλίκου*, bezeichnet. Auch schreibt Schol. Hephaest. in ed. 2. Gaisf. *Φίλικος*. Weniges hat aus ihm Stobaeus. Indessen macht ein gleichnamiger Komiker manches streitig, Meineke *Com*. I. 424. Sosiphanes, nach dem
72 Artikel des Suidas (er habe in den letzten Zeiten Königs Philipp oder unter Alexander dem Grofsen gelebt) erscheint er als ältester in der Pleias; ferner heifst es dort dafs er 73 Stücke schrieb und siebenmal siegte. Sein Stil erinnert im gröfsten Bruchstück bei Stob. *S*. 22, 3. lebhaft an Euripides. Bezeichnend ist *ταῖς ἐξουσίαις*, und weiterhin, wenn man trauen darf, *τὸν κύριον Αιδην*. Die spärlichen Notizen gibt Naeke p. 28. sqq.; den beiden Versen aus dem *Μελέαγρος* Schol. Apoll. III, 533. fehlt jetzt der rechte Zusammenhang, denn der eingeschobene Trimeter ist Erfindung des *Comes Natalis*. Dionysiades der oben erwähnte Kilikier (bei Strabo weniger korrekt Dionysides) ist durch einen spät nachgetragenen Artikel bei Suidas bekannt geworden. Dort wird nächst anderen Schriften sein dramatisches Skizzenbuch, *Χαρακτῆρες* oder *Φιλοκωμῳδός*, hervorgehoben; wie man aber immer den Plan dieses Theater-Almanachs deuten mag, der vielleicht zum Gebrauch des Bühnenspiels bestimmt war: immer tritt als ein charakteristischer Zug jenes buchgelehrten Zeitalters die Verbindung der Tragödie mit der komischen Poesie hervor. Endlich mag die Reihe der Alexandrinischen Dramatiker schliefsen Aeschylus aus Alexandria, Verfasser von *Μεσσηνιακά*,

ἀνὴρ εὐπαίδευτος, wie Athen. XIII. p. 599. E. sagt, der seinen *Ἀμφιτρύων* citirt.

Weiterhin Ezechiel, dessen 269 nüchterne Trimeter man zum Theil dem Clemens *Strom*. I. p. 149. (*Ἐζεκίηλος ὁ τῶν Ἰουδαϊκῶν τραγῳδιῶν ποιητὴς ἐν τῷ ἐπιγραφομένῳ δράματι Ἐξαγωγῇ*) und in beträchtlicher Zahl dem Euseb. *P. Eu.* IX, 28. 29. verdankt. Er schrieb im 2. Jahrh. a. Chr., nicht im 2. p. Chr. wie Magnin nach Le Moyne u. a. meinte: s. W. Dindorf *praef. Eusebii P. E.* p. 19. sqq. Dieser ausgemergelte heilige Dialog eines Jüdischen Dilettanten hat mit einem Drama nichts gemein als den äufserlichen Zuschnitt und redet ein gewandtes aber flaches Griechisch. Hiernach bleibt ihm nur ein kulturhistorisches Interesse. Das Gedicht hat einigemal einzeln edirt Fed. Morellus seit 1580. Aufgenommen in die Sammlung der *Libri apocryphi recogniti* von Augusti 1804. Monogr. von Eichhorn in *Comm. Soc. Gott. recentt.* T. II. p. 18. sq. der gegen alle Wahrscheinlichkeit meint dafs Ezechiel für die Bühne geschrieben habe. Wichtiger: Ezechiel u. Philo des älteren Jerusalem, herausg. u. komm. v. Philippson, Berl. 1830. Zuletzt Dübner zugleich mit *Χρ. Π.* Einem sprachgewandten Juden gehören auch mehrere der unter den Namen Aeschylus und Sophokles gedichteten Sprüchlein, denen Eusebius und mancher Neuere Glauben schenkte; die Gedanken sind darin gleich auffallend als der Stil: Böckh Gr. Trag. Princ. c. 12. Dindorf *praef. Soph. extr.* Die nächsten Tragödiendichter belaufen sich auf eine geringe Zahl, meistentheils von Dilettanten. Der Armenische König Artavasdes, Plut. *Crass.* 33. Sophokles, bereits p. 55. in des alten Sophokles Familie genannt, nach der zweiten Orchomenischen Inschrift *ποιητὴς τραγῳδιῶν Σοφοκλῆς Σοφοκλέους Ἀθηναῖος*. Theaterdichter Klitos, angeredet in der Teischen Inschrift C. I. n. 3105. *Κλεῖτε Καλλισθένους τραγῳδιῶν ποιητὰ χρηστὲ χαῖρε*. Auch der in allen litterarischen Fächern 73 bewanderte Nikolaos von Damaskos, *αὐτός τε τραγῳδίας ἐποίει καὶ κωμῳδίας εὐδοκίμους*, Suid., aber *τὸ δρᾶμα τῆς Σωσάννης*, nach der Andeutung des *Eust. in Dionys.* p. 291. ein Gedicht des Damascenus, ist jenem Nikolaos fremd. In Zeiten der Sophistik waren Tragiker Isagoras Philostr. *V. S.* II, 11. p. 591. Pammenes ib. II, 1, 7. p. 554. Philostratus der ältere schrieb nach Suidas 43 Tragödien nebst 14 Komödien. Einen Tragiker Heliodor aus Athen (Meineke *Comm. misc.* c. 3.) kennt Galen. Unter Hadrian schrieb der Cyniker Oenomaus aus Gadara, Verfasser anstöfsiger Tragödien, *ἔγραψε γὰρ καὶ τραγῳδίας τοῖς λόγοις τοῖς ἑαυτοῦ παραπλησίας* Iulian. *Or.* VII. p. 210. Dazu kamen die moralisirenden Arbeiten der Philosophen, und sieht man auf den Ton der aus Chares, Hippothoon und anderen Unbekannten (Nauck p. 642. ff.) ausgezogenen Sentenzen, so standen sie dem nüchternen Vortrag der Komödie nahe genug. Weiter

Uebungen der Römer im ersten Jahrhundert der Kaiserzeit (Welcker p. 1329.), von denen uns die lieblichen, fast zu glatten Verse der Medea *Πομπηΐου Μακροῦ* Stob. *S.* 78, 7. einen günstigen Begriff geben. Dieser Pompeius Macer gehörte wol zur Familie des Mytilenaeers Theophanes, Meineke *Vind. Strab.* p. 214. Manches Bruchstück überrascht durch ein formales Talent; man bemerkt eine sehr entwickelte Kunst, die Klassiker in Wendungen und Pathos zu kopiren, in der etwas vom Ton der alten Meister nachklingt, bei Patrokles dem Thurier, Stob. S. 111, 3. (oben p. 63.) Das Motiv der späteren Tragödien war wol nur stilistischer Art. Die Mehrzahl beschränkte sich nach Art von Ezechiel auf trocken deklamirte Iamben, und diese Partie war es allein die nach Dio Chrysost. *Or.* 19. extr. T. I. p. 487. (302.) auf dem Theater Stand hielt: *τῆς δὲ τραγῳδίας τὰ μὲν ἰσχυρὰ ὡς ἔοικε μένει, λέγω δὲ τὰ ἰαμβεῖα, καὶ τούτων μέρη διεξίασιν ἐν τοῖς θεάτροις, τὰ δὲ μαλακώτερα ἐξερρύηκε, τὰ περὶ τὰ μέλη.* Noch entschiedener sagt Encom. Demosth. 27. bei Lucian, wenn man den besseren MSS. (die Lesart der interpolirten deutet Welcker p. 911.) folgt, daſs die dramatische Poesie versiegt sei, *καὶ τῷ Διονύσῳ τὸ μὲν ποιεῖν κωμῳδίας ἢ τραγῳδίας ἐκλέλειπται*, doch bedeutet jenes Zeugniſs wenig, da die Schrift in eine späte, vielleicht Byzantinische Zeit fällt. Reproduktionen Griechischer Monodien brachte Nero (Suet. 21.) auf die Bühne, doch nur um mit seiner Stimme zu glänzen. Den Schluſs machen fromme Kompilationen der heiligen Geschichte. Solche versuchte der Presbyter Apollinaris, damit die profane Lektüre beseitigt würde, Sozom. V, 18. Dann der Cento *Χριστὸς πάσχων* in 2610 Versen bei Gregorius Nazianzenus: aus MSS. berichtigt nebst Ezechiel bei der Didotschen Ausgabe von Euripides Fragmenta durch Dübner P. 1846. Nach ihm A. Ellissen, Der leidende Christus — im Originaltext und in metrischer Verdeutschung — herausgeg. Leipz. 1855. Diese Kompilation hat keinen anderen 74 Werth als daſs sie brauchbares Material für die Kritik der Tragiker, besonders des Euripides liefert. Valckenaer und Porson haben den *X. Π.* fleiſsig genutzt; dieses Thema behandelt Döring im Philol. Bd. 23. p. 577. ff. 25. p. 221. ff. Ein Gegenstück mit parodischem Humor, erfüllt von Anspielungen auf Euripides, sind Ocypus und Tragodopodagra unter dem Namen des Lucian. Den Namen einer *τραγῳδία* führte die pathetische Monodie des Timotheus Gazaeus, ein Jammerlied das an Kaiser Anastasius wegen der unerschwinglichen Kopfsteuer (Suid. v. und Cedren. p. 358.) gerichtet war! Auch die letzten Byzantiner hatten bisweilen ihre moralischen Gedanken in einen trocknen iambischen Dialog gefaſst: so Theod. Prodromus in der *Ἀπόδημος φιλία* und die Kleinigkeit, die zuerst Fr. Morellus Par. 1598. herausgab,

Πλωχείρου Μιχαῆλος δραμάτιον, berichtigt von Dübner in der gedachten Appendix Eurip. Fragm.

Ueber das Schauspielwesen der jüngeren Zeit das in prachtvollen Agonen und Theatern glänzte, seitdem Alexander der Grofse mit leidenschaftlicher Neigung die Virtuosität der Tragöden (cf. Plut. *Alex.* 4. 29.) und musische Wettkämpfe begünstigt hatte, genügt es auf die reichen Sammlungen zu verweisen, welche von Welcker in fast chronologischer Abfolge gegeben sind p. 1239—42. 1271. ff. Von den Theatern Wieseler Gr. Theater p. 188. ff. Ein anschauliches Bild des orientalisch gefärbten Dionysischen Prunks gewährt was vom königlichen Pomp, welchen die penteterische Prozession unter Philadelphus in Alexandria so kunstreich als verschwenderisch entfaltete, Athenaeus aus Kallixenus V. p. 196—203. erzählt. Vor allen hat in Alexandria und Antiochia das Theaterwesen fortdauernd bis zur sinkenden Kaiserzeit eine glänzende Rolle gespielt. Auch an Höfe der barbarischen Könige, des Parthischen oder des Armeniers, verirrten sich gelegentlich Griechische Schauspieler: Plut. *Lucull.* 29. und die denkwürdige Stelle *Crass.* 33. Diese Schaustücke der Fürsten kehren in einer ermüdenden Reihe von Belegen wieder: an allen Orten sammeln sich Massen und Aufgebote theatralischer Künstler, um zur Vollständigkeit bei Festen und prunkhaften Gelagen mitzuwirken. Gleich unentbehrlich wurden Griechische Schauspieler für die Weltherrscher in Rom seit M. Fulvius Nobilior, wo jede Siegesfeier durch *ludi Graeci* verherrlicht werden mufste, Welcker p. 1324. fg. Die Zusammensetzung dieser dramatischen Aufführungen lehren (nächst der nachbarlichen Urkunde für Amphiaraëa oben p. 11. und der von Aphrodisias C. I. n. 2759.) die beiden Orchomenischen Inschriften (C. I. n. 1583. fg.), deren jüngere um Ol. 145 fällt: beide Denkmäler des musischen Agon an den Charitesien. In der ersten werden genannt ein Tragöde und Komöde, daneben *τὰ ἐπινίκια κωμάFυδος* oder der Sänger eines melischen Siegesliedes, dieser sowie der Komöde geborene

75 Boeoter. In der anderen weit reicheren Inschrift figuriren als Sieger unter anderen Künstlern und Deklamatoren ein *τραγῳδός*, *κωμῳδός*, *ποιητὴς σατύρων* (beide Thebaner), ein *ὑποκριτὴς* aus Tarent, *ποιητὴς τραγῳδιῶν* Sophokles aus Athen, ein *ὑποκριτὴς* aus Theben, *ποιητὴς κωμῳδιῶν* Alexander aus Athen, ein *ὑποκριτὴς* aus Athen; am Schlufs als Sieger an den Homoloïen derselbe Alexander *τὰ ἐπινίκια κωμῳδιῶν ποιητής*. Der *ὑποκριτὴς* aber hat dankbare Partien oder *ῥήσεις* deklamirt, wie der in der Thespischen Inschrift 1585. genannte *τραγῳδὸς παλαιᾶς τραγῳδίας*, und in gleicher Weise der *ὑποκριτὴς καινῆς τραγῳδίας*, der nach dem *ποιητὴς καινῆς τρ.* (beide sind Athener) auftritt. Daneben hat dort auch der Schauspieler der alten Komödie Platz gefunden. Vgl. oben p. 11. Der Vortrag schöner

tragischer Stellen, die selbst ein Gerichtshof in Athen (Aristoph. *Vesp.* 600.) sich deklamiren liefs, gehörte zur Ausstattung der Gastmäler (ῥήσεις κατὰ δεῖπνον Ephipp. *ap. Ath.* XI. p. 482. D.); nachdem also die Recitation der Glanzpartien durch grofse Tragöden (wie Neoptolemus, Diod. XVI, 92.) bei königlichen Gastmälern aufgekommen war, häufte die Römische Kaiserzeit, in welche die dritte Inschrift fällt, verschwenderisch für gleichen Anlafs eine Fülle dramatischer Genüfse. *Spartian. Hadr.* 26. *In convivio tragoedias, comoedias, Atellanas, sambucas, lectores, poetas pro re semper exhibuit.* Man weifs dafs Hadrians Freigelassener Aristomenes ἀρχαίας κωμῳδίας ὑποκριτής war, Ath. III. p. 115. A. Nichts berechtigt aber mit Welcker p. 1278. ff. an Aufführung ganzer alter Dramen zu denken; solches erweisen weder die vorhin erwähnten Worte des Dio noch thut man gut auf Stellen des Philostratus sich zu berufen. Uebrigens hat derselbe p. 1297—1303. aus alten Angaben und aus Beobachtungen der Reisenden auch ein Verzeichnifs von Theatern auf fast jedem Fleck der hellenisirten Welt zusammengestellt.

Zum Schlufs eine Nachweisung über die sociale Verfassung der späteren Schauspieler, die so häufig in Texten und Inschriften genannt werden, οἱ περὶ Διόνυσον τεχνῖται (s. Wytt. *in Plut.* T. VI. p. 619.), οἱ ἀπὸ — οἱ ἐπὶ σκηνῆς (Schaef. *Melett.* p. 27. Bast. *App. Ep. Crit.* p. V.), *artifices scenici*, nach dem Standort von *Vitruv.* V, 7. unterschieden: — *apud eos tragici et comici actores in scena peragunt, reliqui autem artifices suas per orchestram praestant actiones.* Allmälich ist θυμέλη ein allgemeiner Ausdruck für die Bühne der Dichter, Histrionen und Musiker geworden, besonders als Bezeichnung der ἀγῶνες μουσικοὶ oder θυμελικοί, Lob. *in Phryn.* p. 164. Preise (bis zum Talent) förderten den heifsen Wetteifer um den Sieg und gaben aller Parteiung einen willkommenen Anstofs: cf. Plut. *Symp.* V, 2. Philostr. *V. Soph.* p. 616. Liban. II. p. 547. Nicht selten waren Agonotheten die mit unabhängigem Sinn das Richteramt führten: wenn auch wenige wie Polemon bei Philostr. p. 541. f. Von grofser Bedeutung war das Zunftwesen der Schauspielertrupps, σύνοδοι (auch im Lateinischen Gebrauch), da die Dionysischen Künstler als privilegirter Stand einen eigenthümlichen Organismus besafsen: allgemein Wessel. *in Diod.* IV, 5. Böttiger *Opusc.* p. 338. sq. Diese Verfafsung ansäfsiger und wandernder Trupps (περιπολιστικὴ σύνοδος) erscheint im alten Ionischen Städtegebiet, namentlich in Teos und Lebedos (C. I. n. 2933. Strabo XIV. p. 643.), besonders ausgebildet, und wir erlangen aus Inschriften jener Gegenden die vollständigsten antiquarischen Aufschlüsse: eine Zahl derselben hat Böckh in C. I. n. 3067—70. erläutert. Der Ionischen Gesellschaft ist analog die Dorische (Annal. d. archaeol. Inst. 1861. T. 33. p. 17.), τὸ κοινὸν τῶν περὶ τὸν Διόνυσον τεχνιτῶν τῶν ἐξ Ἰσθμοῦ καὶ Νε-

μέας τῆς ἐν Ἄργει συναγωγῆς. Nachtrag bei Ussing *Inscr. Gr. ined.* p. 27. Sie waren mit schönen Vorrechten ausgestattet, der ἀσυλία, ἀσφάλεια, ἀτέλεια, deren letztere Diod. IV, 5. begründet, nicht selten auch dem Ehrenbürgerrecht. Manche Mitglieder eines so geehrten Standes mochten in Bildung hoch stehen, wie jener Sempronius Nikokrates, der von sich verkündet *Append. Epigr. A. Pal.* n. 252. Ἤμην ποτὲ μουσικὸς ἀνήρ, Ποιητὴς καὶ κιθαριστής, Μάλιστα δὲ καὶ συνοδίτης κτλ. Die so häufig gerügte θεατρομανία, welche die christlichen Autoren in heftiger Polemik bestritten (Hemst. *Append. in Lucian.* p. 15. einiges Kreuser Rhapsoden p. 306.), könnte zweifeln lassen ob sie das dramatische Schauspiel oder die Mimen und Pantomimen betraf; aber die nur zu gewisse Leidenschaft jener Zeiten für *ludi scenici* führt allein auf den Pantomimus und seine sinnlichen Themen. Den Schutz der μῖμοι und ὀρχησταὶ hat Libanius T. III. gegen Aristides übernommen, wenn er auch beiläufig p. 375. der theatralischen Poesie gedenkt, wie letzteres noch Synesius *de provid.* p. 106. thut. Selbst Simplicius in *Epict.* 49. (Welcker p. 1318. citirt ihn als Beleg für die lange Dauer des Bühnenspiels) meint die mimische Kunst, wie man aus dem Wort κινήματα p. 445. schliefsen kann. Bald nach dem dritten Jahrhundert verschwindet die Spur eines festen tragischen Repertoirs. Die Charakteristiken bei Müller *de genio, moribus et luxu aevi Theodosiani* c. 9. enthalten daher überall nur Züge für Pantomimen und Tänzer, welche von singenden Chören begleitet wurden, sonst aber wenig erhebliche Thatsachen, welche die lebendige Fortdauer der Tragödie auf einer Bühne voraussetzen. Derselbe vermuthet dafs Justinian die dramatischen Darstellungen gänzlich aufhob; zwar bewog ihn ein Tumult im Theater zu Antiochia (Malal. p. 448.) einzuschreiten, doch besagen die Worte ἐκώλυσε τὴν θέαν τοῦ θεάτρου nicht dafs dramatische Darstellungen untersagt wurden. Allem Anschein nach war aber die tragische Kunst und Bühne bereits ohne Geräusch samt aller Poesie vorübergegangen, und nirgend hört man von einem kaiserlichen Beschlufs, der sie bedroht hätte. Denn seitdem das Christenthum in den Ordnungen des Kaiserreichs wurzelte, war es unvermeidlich dafs die tragische Dichtung vom Schauplatz abtrat und nur in stillen, nicht zu lebhaften Studien der Gelehrten fortlebte.

---

114. Aeufsere Verfassung der Tragödie, ihres Haushaltes und ihrer Kunst.

Litteratur, die frühere zum grofsen Theil popular: Umrifse bei Schlegel dramat. Kunst u. Litt. I. Vorl. 8. Kannegiefser d. alte komische Bühne in Athen, Breslau 1817. *James Tate sketch of the history and the exhibition of the Grecian drama, Cambr.* 1827—30. Abhandl. im *Mus. Crit. Cant.* II. Müller hinter Aeschyl. Eumeniden, erläut. Abhandl. p. 71—106. Gesch. der Gr. Litt. K. 22. zu vergl. mit G. Hermanns Recension v. Müllers Eumen. Leipz. 1835. p. 127. ff. W. Schneider Das Attische Theaterwesen, Weimar 1835. 8. C. E. Geppert Die altgriech. Bühne dargestellt, Leipz. 1843. 8. G. Hermann *De re scenica in Aeschyli Orestea*, L. 1846. A. Witzschel Die trag. Bühne in Athen, Jena 1847. und in den beiden Artikeln der Stuttg. Real-Encyklop. Theatrum und Tragoedia. J. Sommerbrodt *De Aeschyli re scenica* drei Progr. Liegnitz 1848—51. Anclam 1858. Fr. Wieseler Theatergebäude und Denkmäler des Bühnenwesens bei d. Gr. u. R. Gött. 1851. Fol. Dess. Das Theater in Athen, Gött. 1865. und ausführlich in d. Brockh. Encycl. Th. 83. 1866. p. 159—256. J. G. Rothmann Das Theatergebäude zu Athen, Torgau 1852. 4. Dess. Beiträge zur Einführung in d. Verständnifs d. Gr. Trag. Leipz. 1868. Sammlungen bei Bode Gesch. der Hellen. Dichtk. III, 1. Abschn. 6. 7. und ein ausgedehntes Repertorium für scenische Alterthümer der Bühne Athens von A. Müller, Philol. Bd. 23. p. 273—345. 482—540. Ueberblick in Guhl und Koner D. Leben d. Gr. u. R. p. 321. ff. Einiges bei C. I. Grysar *de Graecorum tragoedia qualis fuit circum tempora Demosthenis, Colon.* 1830. 4.

---

a. Bühne und Einrichtung des Attischen Theaters.

1. Bei den Theatern wurde von den Alten weniger auf schöne Formen und äufseren Glanz als auf das praktische Bedürfnifs gesehen. Sie gehörten nicht unter die Prachtbauten, sondern sollten in aller Einfachheit ihrem wesentlichen Zweck entsprechen, und da sie hauptsächlich bestimmt waren die Gesamtheit der einheimischen Bürger zur Schau dramatischer oder musikalischer Spiele, dann aufserordentliche Volksversammlungen für manchen feierlichen oder ehrenvollen Akt aufzunehmen, so mufsten sie sich in schicklicher Tiefe ausdehnen, die denn auch einen vollständigen Ueberblick der scenischen Darstellungen verstat-

tete. Der Bühnenraum war ein später Anhang und der kleinste Theil der Theater. Demgemäfs bedeutet θέατρον in alter Zeit die versammelte Menge, nicht das Gebäude. Sie mufsten daher geräumig sein, und die Mehrzahl war ungewöhnlich grofs; wie der Oeffentlichkeit in politischen Versammlungen und bei Festen unter freiem Himmel zukam, waren sie weder bedeckt noch gegen Wetter und Sonne geschützt, auch nur auf eine Zusammenkunft am hellen Tage berechnet. Eine freie beschränkte Scene, die nur wenige Personen zuliefs und einen geringen Wechsel der Scenerie erfuhr, versetzte den gewöhnlichen Lauf einer 78 dramatischen Handlung auf den Vorplatz eines Fürstenhauses oder in den offenen Raum der Strafse, wohin das Volk, durch den Chor vertreten, als Zuschauer oder Theilnehmer, treten darf. Bei der Anlage der Theater wurden erhöhte Punkte benutzt; die meisten lagen an Abhängen, wo man nicht selten auf das Meer oder in eine schöne Landschaft blickte. Sie waren gewöhnlich steinerne Gebäude; das Theater in Athen (Dionysostheater, τὸ ἐν Διονύσου θέατρον) auf der Südseite der Akropolis in der Gegend Limnae gelegen, welches im heiligen Bezirk des Dionysos und in der Nähe seines ältesten Heiligthums an einen Hügel lehnte, begann man nicht vor Olymp. 70 oder in der frühesten Periode des Aeschylus, nachdem die ehemals aus Holz errichteten Gerüste der wandelbaren Schaubühne (ἡ παρ' αἴγειρον θέα) eingestürzt waren; dieser Steinbau wurde spät unter der Verwaltung des Redners Lykurg vollendet. Die Architektur der Theater gewann allmälich an Schönheit und Symmetrie; die vorzüglichsten fanden sich im Peloponnes und in Kolonien, Sicilien besafs die geräumigsten und prächtigsten Gebäude dieser Art: vor anderen werden gerühmt die von Megalopolis, Epidaurus, Aegina, Syrakus, Tauromenium. Das Ganze des Theaterbaus war von Säulengängen umgeben, in denen die Zuschauer bei gröfseren Pausen verweilten, und befafste zwei sehr ungleiche Hälften, die zahlreich aufsteigenden Sitzreihen für Zuschauer und den engen Bühnenraum für Chor und Schauspieler, das heifst, einen Halbkreis und ein mehr in die Länge als Tiefe gestrecktes

Rechteck, zwischen beiden aber lag als Mittelraum die Orchestra. Theatron und Skene waren zwei von einander ganz getrennte Bauten; sie hatten daher auch verschiedene Standpunkte, weshalb die Bezeichnungen rechts und links für Schauspieler und Zuschauer den entgegengesetzten Werth hatten. Alle Fragen über wesentliches Detail welche nur aus örtlicher Anschauung oder technischer Sachkenntnifs sich beantworten lassen, betreffen diesen an die Enden des Halbkreises angeschobenen Querbau.

Für den litterarischen Gesichtspunkt sind folgende Thatsachen erheblich. Die Sitze der Zuschauer stiegen im Halbmond vom untersten Raum bis zu mäfsiger Höhe, indem sie ringsum aus einem Mittelpunkt keilförmig oder concentrisch sich erhoben; und hier kamen Abhänge von Bergen woran die Theater lehnten zu statten, um Stufen über einander bequem anzubringen; die Sitze waren daher gewöhnlich aus dem Felsen gehauen, zuweilen auch das Scenengebäude. Hiedurch wurde grofsen Volksmengen möglich aus weiter Entfernung zu sehen und, was noch wichtiger war, vermöge der passenden akustischen Einrichtung vollkommen zu hören: beiden Zwecken entsprachen nicht nur die Schauspieler in Tracht, Haltung und Vortrag, sondern auch die Stimmen der Choreuten und ihre schwierigen Gesänge konnten klar und vernehmlich durchdringen, ohne dafs die Töne sich verflüchtigten oder brachen. Die Sitzreihen, zum Theil auch die Bühnenfront wurden in mehreren Theatern einer jüngeren Zeit durch hohe schmucklose Mauern umschlofsen. Zwischen und neben den aufsteigenden Sitzreihen liefen Gänge (*κατατομή, iter praecinctionis*): sie durchschnitten jene bis zu den äufsersten Winkeln der Theaterwand und erleichterten ohne Störung den Ab- und Zugang; dazwischen waren Treppen in gröfserer oder geringerer Zahl angelegt. Vorn oder in der Tiefe safsen Obrigkeiten und Priester auf Ehrensesseln, auch die fremden oder einheimischen Personen welche mit dem Vorrecht der *προεδρία* geehrt wurden. Eine jüngere Zeit, mit dem Redner Lykurg beginnend, that vieles in Athen für den künstlerischen Schmuck dieses Raumes, auch durch Aufstellung

von Statuen berühmter Dramatiker und Künstler, die zugleich mit Inschriften geehrt wurden.

Daran grenzte zunächst, in der Tiefe des Baus gelegen, der Chor. Diese Räumlichkeit war der Mittelpunkt des Theaters, einst sein natürlicher Ausgangspunkt gewesen. Auch andere Stämme besafsen zur Darstellung von Tanz und Gesang öffentlich angelegte Plätze, namentlich die musisch gebildeten, in den Künsten orchestischer Eleganz wetteifernden Städte: die Dichter ehren solche Sitze der Eurhythmie durch das Wort εὐρύχορος. Der Chor war ein geräumiger Halbkreis zwischen den Sitzreihen und dem Proskenion, ursprünglich ein Tanzplatz (κονίστρα) auf ebenem Fufsboden, gewöhnlich ὀρχήστρα benannt. In seiner Mitte stand ein Altar des Dionysos, θυμέλη, von dem ehemals alle dramatische Darstellung ausgegangen war; diesem zunächst befanden sich die Flötenspieler; die später allgemein (p. 79.) genannten θυμελικοὶ waren Musiker, welche Gesang und Tanz begleiteten, aber mit dem Drama sich nicht berührten. Sollten nun Schauspiele gegeben werden, wo das Spiel auf der Bühne mit dem Vortrag und Tanz des Chores unmittelbar zusammenging, so mufste man den tiefgelegenen Tanzplatz oder Raum der Konistra durch einen Holzboden erhöhen, da die Bühne zehn bis zwölf Fufs über jenen sich erhob. Hier stand der Chor, und da das Gerüst kaum einige Stufen unterhalb der Scene lag, so traten hiedurch die Choreuten in nahe Verbindung mit den Schauspielern. Im engeren 80 Sinne hiefs dieser für den dramatischen Chor eingerichtete Platz Orchestra. Hieraus erhellt dafs die Choreuten, der Bühne zugekehrt, zwischen Thymele und Proskenion in der Mitte standen; nur die Komödie gab, wenn die Handlung ruhte, dem Chor einen Anlafs herabzusteigen und an das Publikum sich zu wenden. Er trat aus der εἴσοδος ein, auf der rechten Seite der Zuschauer, dann aber nahm er eine tiefere Stellung, so dafs seine linke Reihe gegen die Zuschauer, die rechte gegen das Proskenion gewandt war; denn nach herkömmlicher Anschauung bedeutet auf dem Attischen Theater die rechte Seite Land und Fremde, die linke Stadt und Heimat. Sobald die Scene frei geworden,

stimmten die Choreuten unter einem Wechsel symmetrischer Stellungen feierliche Lieder an. Sie bildeten bei verschiedener Tiefe entweder Joche (ζυγά), in einer Front von dreien (πέντε ἐκ τριῶν), oder Züge (στοῖχοι), welche drei Reihen beschrieben (τρεῖς ἐκ πέντε); der komische Chor soll in sechs στοῖχοι sich gegliedert haben. Zusammengefafst erschienen die Rotten (λόχοι) der Choreuten als στάσις oder sie stellten die Figur eines Vierecks (σχῆμα τετράγωνον) dar. Um eine sichtbare Regel in die wechselnden Bewegungen des Chores zu bringen und der Orchestik ein äufserliches Mafs vorzuzeichnen, waren Felder (γραμμαί) auf dem Raum der Orchestra gezogen. Der Führer (ἡγεμών, κορυφαῖος, μέσος ἀριστεροῦ) hatte seinen Platz in der Mitte des linken Flügels und im Angesicht der Zuschauer, um die orchestischen Bewegungen zu leiten. Untergeordnete Choreuten wichen versteckt in die Tiefe (ὑποκόλπιον) zurück, sie hiefsen als nebenher laufende Masse λαυροστάται (Pflastertreter); der letzte Mann ψιλεύς. Bisweilen warf einer von ihnen eine kurze Bemerkung, ein ergänzendes Wort in das Gespräch, da der Dialog nicht mehr als drei Schauspieler zuliefs, besonders aber dienten beiläufige Gedanken des nicht gesehenen Choreuten bei den alten Komikern zur Ergetzung oder konnten anmuthig überraschen.

Die Orchestra setzte sich etwas ansteigend als Bühnenraum fort. Die Bühne war ein länglicher Streif, dessen Breite zur geringen Tiefe kein Verhältnifs hatte; sie lief bis zu den Endpunkten des inneren Raums und schlofs den Theaterbau. Den Hintergrund zu vertiefen oder perspektivisch zu verschränken fehlte jeder Anlafs: die Zahl der auftretenden Personen war klein, und der Raum auf dem gesprochen und gehandelt wurde, sollte bis auf die wenigen Ausnahmen einer künstlichen Scenerie den Zuschauern nah 81 und übersichtlich sein. Eine so schmale, reliefartig gestreckte Bühne, die durch das volle Tageslicht erhellt war, entsprach dem plastischen Geiste der Nation und liefs die Schauspieler nach allen Seiten vollständig überblicken. Dieses ganze längliche Rechteck hiefs allgemein σκηνή, gewöhnlicher aber im engeren Wortsinn die hinterste Wand und

deren Dekorationen, womit die Bühne schlofs. Mit jener Wand liefen schmale Seitenwände (παρασκήνια) rechts und links parallel, unseren Coulissenwänden ähnlich, durch welche der Chor und zum Theil die Schauspieler ihren Weg nahmen. Daneben werden Eingänge, den Endpunkten der Bühnenfront zunächst gelegen, unter dem Namen πάροδοι bezeichnet. Der von der Hinterwand und den Seitenwänden eingeschlofsene Raum, welcher vor und gegenüber der Scene lag und bis zur Orchestra lief, führte die Namen προσκήνιον und λογεῖον, ein engerer und erhöhter Platz darin ὀκρίβας (*pulpitum*) genannt war der Aktion bestimmt. Der ganze Scenenraum war der besseren Resonanz wegen gedielt, man meinte dafs Holz die Stimme weniger verdumpfen oder verhallen liefse; zur gröfseren Verstärkung und Ausdehnung des Schalles dienten Metallgefäfse. Das oberste Geschofs im jüngeren Theaterbau hiefs ἐπισκήνιον. Die Scenenwand war aus bemalten Brettern (πίνακες) oder Tapeten (καταβλήματα, παραπετάσματα) zusammengesetzt; ihre Mitte füllte gewöhnlich einen stattlichen zweistöckigen, durch einen Söller ausgezeichneten Palast (δίηρες) mit ausgedehnter Front, wozu noch Säulenhallen und ein freier Vorplatz kamen; in der Komödie sah man das bürgerliche Wohnhaus; seltner erschien ein Kriegslager, eine Landschaft, bisweilen an städtische Bauten gelehnt, und was von Umgebungen sonst den Zufälligkeiten des Stoffs gemäfs war. Vor solchen Gebäuden oder dekorirten Räumen (περίακτα) bewegte sich die Handlung des Stücks; dort auf Vorplätzen oder in der Strafse selbst trafen die dramatischen Personen mit That und Wort zusammen, ganz wie man im öffentlichen Treiben des Marktes und politischen Verkehrs zu reden und zu handeln pflegte. Die Mitte des Hauses wurde durch den Haupteingang als königliche Pforte hervorgehoben; daran schlofsen sich Seitenflügel, und Thüren auf beiden Seiten bezeichneten rechts das Fremdengemach, links einen untergeordneten Raum mit Wohnungen von Frauen, Sklaven oder einen Theil des städtischen Haushalts. In diesen Abstufungen der scenischen Oertlichkeit lag eine schlichte, jedem fafsliche Symbolik, wodurch unmittelbar

und ohne die Belehrung, die jetzt ein Schauspielzettel gewährt, die Bedeutung einer Rolle sofort klar wurde: der König, die Mitglieder des Fürstenhauses traten aus der mittleren Thüre, ihre Diener oder Gastfreunde gingen durch eine der Nebenthüren. So einfache Dekorationen genügten um ein Stück zu besorgen, sie wurden selten gewechselt und der Stoff gab geringen Anlafs zur Umänderung, auch kannte das Griechiche Theater weder Vorhang noch Akte des Dramas und technische Pausen; auf Perspektive hat es völlig verzichtet. Jede nöthige Verwandlung der Scene geschah durch ein ἐκκυκλεῖν oder Umdrehung von dreiseitigen Maschinen (αἱ περίακτοι sc. θύραι): indem die Scenenwand theilweis oder vollständig nach beiden Seiten aus einander wich (*scena ductilis - versilis*), erblickte man ein inneres Gemach oder es eröffnete sich ein tiefer Hintergrund mit Wald und entlegener Küste. Durch Anwendung des ἐκκύκλημα erlangte die Handlung einen energischen Fortschritt, zum Theil einen Abschlufs; doch vermied man eine starke Veränderung der Oertlichkeit, wie wenn einst Aeschylus in den Eumeniden durch einen Sprung die Scene vom Delphischen Heiligthum nach Athen verlegte. Eine bestimmte Form dieses scenischen Wechsels, die durch Zusammenschieben der mittleren Wandstücke das Innere von tiefer gelegenen Räumen enthüllte, damit eine Person von der Bühne rasch in den Hintergrund zurückgezogen würde, wie namentlich in der Komödie geschah, hiefs εἰςκυκλεῖν. Alle Dekorationen, Maschinen und Garderobenzimmer (σκευή) lagen zur Seite der Scenenwand. Sonst erhellt aus Einzelheiten dafs in der tragischen Architektur ein möglichst treues Bild der städtischen Einrichtung hervortrat. Das königliche Haus hatte seinen Vorplatz, auf dem manches Zwiegespräch stattfand, seine Hallen (πρόπυλα) waren mit Götterbildern geschmückt, auch fehlte der Altar eines Schutzgottes nicht, und besonders wird der ἀγυιεύς erwähnt. Mit Ausschmückung der Scene beschäftigte sich frühzeitig die dekorative Malerei (σκηνογραφία), die von Aeschylus eingeführt, von Sophokles gefördert war.

Das Maschinenwesen erschien, der Natur des älteren Dramas entsprechend, mäfsig und blieb in seiner

88 Anwendung beschränkt. Kühn und mannichfaltig war es hauptsächlich im Zeitraum des Aeschylus und in der alten Komödie gehandhabt worden; beiden aber darf man als gemeinsamen Grundzug den phantastischen Charakter beilegen. Aeschylus gebrauchte, wie der Wechsel seiner Mythen forderte, Grabmäler, Altäre, Götter- und Schattenerscheinungen, Götterscenen auf einem in der Luft schwebenden Gerüst, abenteuerliche Thiergestalten und geflügelte Wagen, auf denen göttliche Wesen herabstiegen, einen Reisewagen, der eine Zeitlang auf der Bühne bleibt, selbst eine Darstellung der Nacht im tageshellen Theater, bis auf Nachbildungen des Donners und Blitzes: kurz, er schuf mittelst mechanischer Erfindungen eine phantasievolle Welt, welche die nüchternen Formen des Lebens überschreitend den Zwecken seiner idealen Tragödie vortrefflich diente. Weit seltner bedurften seine Nachfolger dieser aufserordentlichen Mittel, denn ihre Stärke lag weniger in der sinnlichen Wirkung, da sie sich immer mehr auf Charakteristik und Kreise der menschlichen Erfahrung wandten; dagegen liebten die alten Komiker ihre kecken Phantasmen mit ähnlichen Kunstmitteln zu verzieren, und diesen Theil der Technik haben sie durch neue Schöpfungen noch beträchtlich erweitert. In regelmäfsigem Gebrauch blieben Maschinerie für Theophanien namentlich in der Katastrophe (θεολογεῖον), die Stiegen in der Tiefe des Theaters (Χαρώνειοι κλίμακες), auf denen Schatten unbemerkt emporstiegen, die Druckwerke für Versenkungen (ἀνακιέσματα), gelegentlich auch Schallwerkzeuge (ἠχεῖα). Den Schlufs macht eine Anzahl von Gerätschaften, die wol in der Komödie zur weitesten Anwendung kamen; die Gelehrten fanden dort einen reichen Stoff zu besonderen Forschungen, und ein bekannter Titel war Σκευογραφικός. Uebrigens erhielt man das Rüstzeug und die wesentlichen Einrichtungen der Bühne in grofser Einfachheit, und statt mühsamer technischer Darstellungen genügten die kürzesten symbolischen Andeutungen.

1. Vorstehendes enthält dem litterarischen Zweck gemäfs einen nur knappen Umrifs des technischen Ganzen, welches mehr aus künstlerischer Anschauung als aus mühsamen Details die rechte

Klarheit und Bestimmtheit erlangen kann. Den Rohstoff von Nomenklatur und technischen Angaben bei Vitruv. V, 3. 6—9. und Pollux IV. c. 19. haben erst neuere Forscher über die Geschichte der Baukunst wissenschaftlich geläutert, besonders Hirt und Stieglitz Archäol. der Bauk. Theil 2. Abschn. 2. Geistreich, wenn auch nicht philologisch, H. C. Genelli das Theater zu Athen hinsichtlich auf Architektur, Scenerie u. Darstellungskunst überhaupt erläutert, Berl. 1818. 4. Plan bei Donaldson im Supplem. zu Stuart *Antiquities of Athens*, *L.* 1830. und *The Theatre of the Greeks. Ed.* 6. *Lond.* 1849. Praktisch Strack das altgriech. Theatergebäude, dargestellt auf 9 Tafeln, Potsdam 1843. fol. Nachweise für die Theater bei Müller Archaeol. §. 289. und Welcker p. 925. ff. Vergl. oben p. 79. Die vollständigste Sammlung für Theater aus dem Alterthum mit Grund- und Aufrissen bei Wieseler. Als Ergebnifs seiner Reisen in Kleinasien hat die Differenzen in der Architektur der Theater nach Griechischem und Römischem System, noch ausführlicher die scenischen Einrichtungen der vorhandenen Dramen dargestellt A. Schönborn, Die Skene der Hellenen, (nach s. Tode herausg.) Leipz. 1858. Hiezu L. Lohde, Die Skene der Alten, Berl. 1860. 4. Alles folgende berührt nur die wichtigsten Punkte, soweit sie zum Verständnifs des Dramas beitragen. Ein grofser Theil der antiquarischen Thatsachen wird hier als Einleitung in die Geschichte des Attischen Dramas zusammengefafst, kann daher nur summarisch und mit Beschränkung des oft fragmentarischen Details seinen Platz finden; noch knapper mufste die Besprechung streitiger Ansichten ausfallen, und schon das abweichende Material welches Wieseler mit seltnem Fleifs im Archiv seines Artikels über die Theater aufstellt, ist mehrmals nur stillschweigend benutzt worden. Immer möge man aber beachten dafs was Autoren und Grammatiker für das gesamte Bühnenwesen bieten, selten auf Sachkenntnifs beruht; die Definitionen oder Schlüsse die man aus ihnen zieht sind nur zu häufig problematisch.

Als gröfstes Theater in Hellas kennt Pausanias das von Megalopolis. Das einzige dessen Sitzreihen nicht an den Abhang eines Hügels lehnten, hatte Mantinea; das schönste war in Epidauros. Man wird nicht übersehen dafs die Theater der Arkadier (Polyb. IV, 20, 9.) für die lyrischen Darstellungen, schwerlich für das Drama dienten. Jetzt gilt für dasjenige welches am vollständigsten erhalten ist, das von Aspendos, ein nach grofsen Dimensionen in guter Kaiserzeit ausgeführter Bau: perspektivisch abgebildet in Guhl-Koner Leben d. Gr. u. R. p. 509. Beiläufig bemerkt Schönborn p. 100. mit Recht dafs bei der Anlage der Theater keineswegs, wie die neueren Besucher auf den malerischen Trümmern so gern annehmen, schöne Natur und Aussichten sondern eine günstige Räumlichkeit für Sitzreihen ins Auge gefafst

wurde; das einschließsende Bühnengebäude konnte nur der Minderzahl einen freien Umblick verstatten. Theater in Athen, τὸ θέατρον τὸ Διονυσιακόν, abgebildet auf der unten zu nennenden Münze, zuerst auf dem Marktplatz mit hölzernen Sitzen oder Getäfel, ἰκρία (Eratosth. p. 229. Herm. *Opusc.* II. 151.), die zur Zeit eines Wettkampfes zwischen Aeschylus und Pratinas einstürzten, Suid. v. *Αἰσχύλος*, dann v. *Πρατίνας*: *ἐπιδεικνυμένου δὲ τούτου συνέβη τὰ ἰκρία, ἐφ' ὧν ἑστήκεσαν οἱ θεαταί, πεσεῖν. καὶ ἐκ τούτου θέατρον ᾠκοδομήθη Ἀθηναίοις.* Wieseler *Disput. de loco quo ante theatrum Bacchi lapideum exstructum Athenis acti sint ludi scenici*, Göttinger Progr. 1860. Ausbau durch Lykurg, Hyperides *ap. Apsin.* p. 708. *Rhett.* IX. 545. und *V. X Oratt.* p. 841. C. hievon C. Curtius im Philol. Bd. 24. p. 270. ff. Zur Geschichte des Attischen Theaters einiges Usener *in Symbola philol. Bonn. L.* 1867. p. 583. ff. Das Interesse daran haben die von der Preufsischen Regierung 1862 betriebenen Aufgrabungen (C. Boetticher Bericht über d. Untersuchungen auf der Akropolis im Frühj. 1862. Berl. 1863.) neu belebt und Sitzreihen in grofser Zahl, Ueberreste von Denkmälern und Inschriften an etwa 60 Ehrensesseln aus der Römischen Kaiserzeit zu Tage gefördert. Hievon erzählen W. Vischer im N. Schweiz. Museum Bd. 3. und Gerhard in d. Monatsberichten d. Berl. Akad. 1862. Mai, in d. Archäol. Zeitung XX. 327. und öfter, dann von den epigraphischen Fünden Keil im 2. Suppl. d. Philologus 1863. p. 629. ff. vgl. Philol. XIX. 357. ff. Gang zwischen den Sitzreihen, κατατομή *iter praecinctionis*, eigentlich der abgeglättete Fels unmittelbar über den Sitzreihen (κ. τῆς πέτρας bei Philochorus), klar auf einer Attischen Münze vor Leake *topography of Athens*, cf. in Suid. v. Die Hauptstelle bot Hyperides c. Demosthenem, und wir lesen sie noch jetzt bei Babington p. 5. Anders Groddeck in Wolfs Anal. II. 102. fg. Dann κερκίδες die keilförmigen Sitzreihen, als concentrische Radien. Orchestra und Thymele: Wieseler Ueber d. Thymele des Griech. Theaters, Gött. 1847. setzte keinen Unterschied zwischen dem ursprünglichen Tanzplatz, θυμέλη oder κονίστρα, und der durch einen Bretterboden erhöhten dramatischen Orchestra (s. Hermann über Müll. Eumen. p. 152. fg. und in der Rec. v. Stracks Theatergebäude N. Jen. Littz. 1848. p. 596. fg.), sondern hielt die Thymele, worauf schon Pratinas anspiele, für dasjenige Gerüst, auf dem in der Orchestra dramatische
85 Chöre sich hören liefsen. Die technischen Wörter dieses Gebiets hatten ihre Chronologie, welche später, wo dieselben Wörter andere Bedeutung erhielten, verkannt wurde. Was θυμέλη zuerst war und hiefs, ehe man eine tragische Bühne besafs, wissen wir nicht; was in den unklaren Notizen der Grammatiker als ein alter Kern wiederkehrt, geht auf einen Tanzplatz des kyklischen Chors mit einem Opferherde (βωμὸς) des Gottes, und

vielleicht ist die Notiz im Etym. M. dafs dort ein Tisch (analog dem *ἐλεὸς* des Thespis) stand, aus guter Tradition geflossen. Sicherer erfährt man aus Phrynichus was in dem jüngeren Gebrauch (Lob. Phr. p. 164.) das Wort später allein bedeutet, nemlich den Sammelplatz für die wirkenden Schauspieler und Musiker. Denn nachdem der Chor aus dem Drama verschwunden war, blieben zwei geschiedene Räume, deren Inbegriff die Bühne bedeutet, Scenenraum für das recitirende Schauspiel und Orchestra für Pantomimen; jetzt bezeichneten allgemein *θυμέλη* und *θυμελικοί* den weiten orchestischen Raum und die dort wirkenden Künstler: zuletzt gilt *θυμέλη* bei Plutarch und anderen Späten für Theater oder Bühne. In den Anfängen des Bühnenwesens aber bekam der Platz des alten *χορὸς* einen erhöhten Holzboden, auf dem die thätigen Künstler sichtbar waren; ein engerer Theil des Platzes, Orchestra genannt, leitete zu der Bühne hinüber; die Zeiten thymelischer Spiele brauchten nur ein den gesamten Raum umfassendes Gerüst. Bei den modernen Reproduktionen antiker Dramen hatte man irrig den Chor in eine Tiefe des Orchesterraums gesteckt, er konnte daher zu den Schauspielern kaum aufblicken, geschweige mit ihnen sich unterreden; er war genöthigt auf einen Altar zu treten, und man liefs ihn durch Treppen auf die Bühne steigen. Treppen erwähnt zwar Pollux (in den anzuführenden Worten), er scheint aber nicht von dem was Regel war zu sprechen. Scenenraum: Hauptstelle Suid. v. *Σκηνή*. Anspielung auf die *εἴςοδος* des Chores Arist. *Nub.* 325. Geppert über die Eingänge zu dem Proscenium u. der Orchestra des Griech. Theaters, Berl. 1842. bestreitet die Ansicht der Mehrzahl, dafs die Schauspieler ihren Ein- und Ausgang durch Parodos und Thüren der Scene, nicht von der Orchestra her nahmen. Gegen ihn Schönborn p. 76. ff. Auftreten des Chores links gegen die Zuschauer gewandt: Schol. Aristidis T. III. p. 535. *ὅτε γὰρ εἰςήεσαν οἱ χοροί, πλαγίως βαδίζοντες ἐποιοῦντο τοὺς ὕμνους, καὶ εἶχον τοὺς θεατὰς ἐν ἀριστερᾷ αὐτῶν, καὶ οἱ πρῶτοι τοῦ χοροῦ ἀριστερὰ ἐπεῖχον.* Wichtiger Pollux IV, 126. sq. *τῶν μέντοι παρόδων ἡ μὲν δεξιὰ ἀγρόθεν ἢ ἐκ λιμένος ἢ ἐκ πόλεως ἄγει, οἱ δὲ ἀλλαχόθεν πεζοὶ ἀφικνούμενοι κατὰ τὴν ἑτέραν εἰςίασιν. εἰςελθόντες δὲ εἰς τὴν ὀρχήστραν ἐπὶ τὴν σκηνὴν ἀναβαίνουσι διὰ κλιμάκων.* Diese wenig geschickt stilisirten Worte hat Schönborn p. 74. nicht glücklich behandelt. Dazu die Bemerkung Phot. v. *Τρίτος ἀριστεροῦ*: der linke *στοῖχος* sei den Zuschauern, der rechte dem Proskenion zunächst gewesen. Oberhalb lagen Seitenflügel oder Eingänge für Schauspieler, *καταβὰς ὥςπερ οἱ τραγῳδοὶ διὰ τῶν ἄνω παρόδων* Plut. *Demetr.* 34. Ueber Evolutionen der chorischen Gruppen weifs man nichts, und der Thatbestand dessen was Müller Eumen. p. 95. aufstellt, mag auf die komische Parabasis sich beschränken, s. Hermann p. 159. fg. Nicht leicht ge-

schah es dafs in der Tragödie die Choreuten nach einander auftraten: der kühne Griff des Aeschylus in den Eumeniden (*Vita Aesch.* ἐν τῇ ἐπιδείξει τῶν Εὐμενίδων σποράδην εἰσαγαγόντα τὸν χορόν) gehört unter die gröfsten aber mit künstlerischem Verstand berechneten Ausnahmen; aus der Komödie liegen zwei nicht gleichartige Fälle vor, in den *Aves* und wie man hört (Meineke *Com.* II. 508.) in den Πόλεις des Eupolis. Ueber Gruppen und Aufstellung des Chors gibt Pollux IV, 108. folgende Nomenklatur: πάροδος erstes Auftreten des Chors, augenblickliches Abtreten desselben μετάστασις, darauf ἐπιπάροδος (eine Seltenheit, wie *Schol. Soph. Ai.* 815. bemerkt), der Abzug ἄφοδος und sein Epilog ἐξόδιον. Näheres davon am Schlufs von §. 116. Beim Abzug des Chores blies ein Flötenspieler, der den Zug anführte, die Melodie des Exodion, *Schol. Arist. Vesp.* 580. Suid. v. Ἐξόδιοι νόμοι. Ein solches Exodium war kurz und in Athen wurde, wie noch jetzt bei wachsender Unruhe der Zuschauer vorkommt, der Schlufs wenig aufmerksam angehört. Darum haben ihm mehrere Dichter mit einer festen Formel abgethan: Euripides schliefst mit derselben Phrase drei, mit gröfserer Variation fünf Stücke stereotyp. Man darf also glauben dafs wenn die handelnden Personen abgetreten waren, der Chor nichts mehr zu reden hatte; betrachtet man auch den Gehalt der Verse, mit denen jetzt die Tragödien des Sophokles schliefsen, so hat Fr. Ritter im Philol. XVII. 422. ff. ein Recht diese sämtlichen, wenig bedeutenden Epiloge zu verwerfen. Dann fährt Pollux fort: μέρη δὲ χοροῦ στοῖχος καὶ ζυγόν. καὶ τραγικοῦ μὲν χοροῦ ζυγὰ πέντε ἐκ τριῶν καὶ στοῖχοι τρεῖς ἐκ πέντε. — καὶ κατὰ τρεῖς μὲν εἰςῄεσαν, εἰ κατὰ ζυγὰ γίνοιτο ἡ πάροδος· εἰ δὲ κατὰ στοίχους, ἀνὰ πέντε εἰςῄεσαν. ἔσθ' ὅτε δὲ καὶ καθ' ἕνα ἐποιοῦντο τὴν πάροδον. ὁ δὲ κωμικὸς χορὸς τέτταρες καὶ εἴκοσιν ἦσαν χορευταί, ζυγὰ ἕξ, ἕκαστον δὲ ζυγὸν ἐκ τεττάρων, στοῖχοι δὲ τέτταρες, ἓξ ἄνδρας ἔχων ἕκαστος στοῖχος. Die sechs ζυγά werden auch durch Cratin. *ap. Schol. Arist. Pac.* 733. bestätigt. Eine dünne Front mit grofser Tiefe und angemessenen Zwischenräumen bezeichnet den nach militärischem Brauch benannten στοῖχος (vgl. ἀντιστοιχεῖν), häufig mit der fehlerhaften Variante στίχος. Erst nachdem die Handlung vorgerückt und der Dialog an eine Pause gelangt ist, entwickelt der Chor die vollen Formen seiner orchestischen und melischen Kunst, besonders in der Parabasis, Hephaest. p. 131. Suid. v. Παράβασις und Schol. *Arist. Equ.* 505. ἑστῶσι μὲν γὰρ κατὰ στοῖχον οἱ πρὸς τὴν ὀρχήστραν ἀποβλέποντες. ὅταν δὲ παραβῶσιν, ἐφεξῆς ἑστῶτες (in gelöster Ordnung) καὶ πρὸς τοὺς θεατὰς βλέποντες τὸν λόγον ποιοῦνται. Die Zeit des Verfalls in musischer Bildung nahmen die Kenner wahr, als die Choreuten leblos und auf dem Fleck eingewurzelt ihre Lieder absangen: Plato *Σκευαῖς ap. Ath.* XIV. p. 628. E. ἀλλ' ὥσπερ ἀπόπληκτοι σταδην ἑστῶτες ὠρύονται. Ein äufseres Hülfsmittel für

die chorischen Evolutionen waren: packetirte Linien nach Hesychius, *Γραμμαὶ ἐν τῇ ὀρχήστρᾳ ἦσαν, ὡς τὸν χορὸν ἐν στοίχῳ ἵστασθαι*, richtig von Hermann p. 146. gefafst. Jeder Chor bildet in seiner mannichfaltigen *σχηματοποιΐα* Formen der *στάσις* (wovon das im engeren Sinne benannte *στάδιμον*), seine ruhige geschlofsene Stellung aber gab die Figur eines *σχῆμα τετράγωνον*, Schol. Dionys. Thr. p. 746. cf. Etym. M. v. *τραγῳδία*. Die Stellungen der Mitglieder erkennt man aus der Terminologie (wenn auch einiges Mifsverständnifs und Irrthum ist, wie die *κρασπέδιθροι* im Antiattic. p. 112.) namentlich bei Poll. IV, 106. *δεξιοστάτης*, *ἀριστεροστάτης* (II, 161.), *τριτοστάτης* (Aristot. *Metaph.* IV, 11.), bestimmter Hesych. v. *Ἀριστεροστάτης*, Lex. Bekk. p. 444. und Phot. v. *Τρίτος ἀριστεροῦ* (erläutert von Meineke Com. II. p. 139.): *συνέβαινεν οὖν τὸν μέσον τοῦ ἀριστεροῦ στοίχου τὴν ἐντιμοτάτην καὶ τὴν φίλην τοῦ πρωτοστάτου χώραν ἐπέχειν καὶ στάσιν.* Letzteres war der Platz des Koryphaeus, woher figürlich Posidonius *ap. Ath.* IV. p. 152. B. *μέσος δ' ὁ κράτιστος, ὡς ἂν κορυφαῖος χοροῦ.* Ihm stehen *κρασπεδῖται* oder Leute auf den Flügeln entgegen, Plut. *Symp.* V, 5. Versteckte Plätze der geringeren, Phot. v. *Λαυροστάται: μέσοι τοῦ χοροῦ· οἱονεὶ γὰρ ἐν στενωπῷ εἰσι, φαυλότεροι δὲ οὗτοι· οὕτω Κρατῖνος.* Menander p. 61. *Ὥσπερ τῶν χορῶν Οὐ πάντες ᾄδουσ', ἀλλ' ἄφωνοι δύο τινὲς Ἢ τρεῖς παρεστήκασι πάντων ἔσχατοι Εἰς τὸν ἀριθμόν.* Als versteckten Standort bezeichnet Hesychius das *ὑποκόλπιον*. Der letzte Mann *ψιλεύς*, Suid. v. In melischen Partien supplirte die drei Schauspieler ein Choreut, Poll. IV, 109. *ὁπότε μὲν ἀντὶ τετάρτου ὑποκριτοῦ δέοι τινὰ τῶν χορευτῶν εἰπεῖν ἐν ᾠδῇ, παρασκήνιον καλεῖται τὸ πρᾶγμα.* S. Anm. 4.

Σκηνή Bühnenraum und im engeren Sinne Bühnenwand, diese mit drei Thüren und den Verlängerungen durch Periakten; die Breite war geringer als im Römischen Theater. Die Scene findet sich am vollständigsten im Theater von Aspendos erhalten: darüber Schönborn p. 83. ff. Beschreibungen von Vitruv. V, 6, 8. und Poll. IV, 124. Letzterer begeht schon den von Müller (auch Littgesch. II. 59.) wiederholten, von Schlegel I. 84. vermiedenen Irrthum, dafs er den dramatischen Rang der Schauspieler in genauen Zusammenhang mit der Symbolik der Thüren setzt, als ob der Protagonist jedesmal zur Mittelthür (*valvae regiae*) ein- und ausgegangen sei: hiegegen bemerkt einiges Hermann p. 174. Ein *ἀγυιεύς* vor dem Palast wird von Poll. IV, 123. genannt und neben den Bildern der Schutzgötter oft angedeutet, Ion *ap. Poll.* IX, 37. *ἀλλ' ὦ θυρέτρων τῶνδε κομψῆται θεοί*, Aesch. fr. 400. *δέσποιν' Ἑκάτη, τῶν βασιλείων πρόδομος μελάθρων* (cf. Sluiter *LL. Andocid.* p. 47—49.), Soph. *El.* 1375. *ἤδη θεῶν, ὅσοιπερ πρόπυλα ναίουσιν τάδε*, und aufser anderen Menand. p. 212. *μαρτύρομαι τὸν Ἀπόλλω τουτονὶ καὶ τὰς θύρας*, cf. Hesych. v. *Ἐνώπια.* Räumlichkeiten welche zur Orchestra führten, nach Theophrast bei Harpocr.

auch *ἀποδεδειγμένος τόπος ταῖς εἰς τὸν ἀγῶνα παρασκευαῖς* (immer wie man aus Meineke *Com.* IV. p. 722. ff. und Schönborn p. 98. fg. ersieht ein vieldeutiger Begriff), sind *παρασκήνια*; die zur Orchestra geneigte Senkung oder der untere Theil der Bühne, mit Säulen und Bildwerk verziert, hiefs *ὑποσκήνιον*; die Fläche zwischen Scene und Orchestra die gleichfalls verziert und mit Standbildern geschmückt war (Corp. Inscr. n. 4283.) *προσκήνιον*, Stichname einer flitterhaft geputzten Dirne Ath. XIII. p. 587. B. Dieser Theil war aus technischen Gründen von Holz gebaut (Plut. *adv. Epic.* p. 1096. B.); im Römischen Gebrauch (nach Vorgang der Hellenisten) bedeutet *proscenium* allgemein die Bühne, selten im engeren Sinne *pulpita ante scenam* nach Serv. *in Virg. Geo.* II, 381. Ein erhöhter Platz in Mitte des Bühnenraums war *ὀκρίβας* oder *λογεῖον* (*ἐφ' οὗ οἱ τραγῳδοὶ ἠγωνίζοντο*, Ruhnk. *in Tim.* p. 190. sq.): Groddeck *de theatri Gr. partibus* in Wolfs Anal. II. 99. ff. vgl. Meineke *Comm. Misc.* c. 4. Dekorationen, in Teppichen oder bemalten Holzwänden bestehend, zeigten über die Periakten herabgelassen Berg- oder Flufsgegenden, *καταβλήματα* Poll. IV, 131. Den durch *περίακτοι* bewirkten Scenenwechsel lehren Vitruv. V, 6, 8. Poll. IV, 126. Servius *in Virg. Ge.* III, 24. aus Varro: *Scena autem quae fiebat, aut versilis erat aut ductilis. versilis tunc erat, cum subito tota machinis quibusdam convertebatur et aliam picturae faciem ostendebat. ductilis tunc, cum tractis tabulatis hac atque illac species picturae nudabatur interior.* Vgl. Böttiger Aldobr. Hochz. p. 122. ff. Ohne jeden Schein meinte Genelli dafs statt gemalter Dekorationen natürliche Bäume, selbst mühsam gezimmertes Bauwerk verwendet wurden. Ein Eröffnen der inneren Scene war *ἐκκυκλεῖν*, dienend für perspektivischen Einblick in heimliches Treiben und verborgene Räume, wovon wol die Komödie mehr als die Tragödie (*Soph. Ai.*) Gebrauch machte. Pollux IV, 128. *δεικνύουσι δὲ καὶ τὰ ὑπὸ τὴν σκηνὴν ἐν ταῖς οἰκίαις ἀπόρρητα πραχθέντα*: Brunck *in Arist. Thesm.* 96. und besonders Hermann p. 165. fg. Vielleicht war *ἐξώστρα*, wie Pollux angibt, eine der Formen für das Ekkyklema, wie wenn ein Erker oder vortretendes Gerüst den studirenden Euripides in den Acharnern als Episodium vorschob, ohne denselben auf die Scene zu bringen. Dagegen diente die *διστεγία* Poll. IV, 129. (unter den Erfindungen des Aeschylus genannt *Cram. Anecd. Par.* I. p. 19.) als Altan oder Balkon zur Fernsicht, und hierunter läfst sich auch das *φροντώριον* im Agamemnon befafsen; analog der dort genannten komischen *κράδη*, die für den spekulirenden Sokrates in den Wolken taugt. Die Anordnung der Schallgefäfse, wovon Vitruv. V, 5. umständlich, bleibt unklar. Schneider in den Anm. zu d. *Eclogae phys.* p. 175. fördert nicht; niemand sagt auf welchen Stellen des Theaters man die Schallgefäfse versteckte. Endlich hat man ohne Grund einen Souffleur *ὑποβολεύς* angenommen, wovon p. 112. d. 2. Bearb.

Maschinerie, ohne Kenntnifs zusammengetragen von Poll. IV, 127. 130. cf. Suid. v. Τραγικὴ σκηνή. Vgl. Stieglitz p. 187. ff. Vofs Myth. Br. I, 25. Ueber die Erfindungen des Aeschylus s. oben p. 32. Manches bleibt in diesen Apparaten räthselhaft; wie wenn man über die Mittel sinnt, um auf dem taghellen Theater die Stunden der Nacht anzudeuten. Ein Theil war hinter der Scene, ein anderer drüber, ein dritter, wie die Druckwerke oder ἀναπιέσματα, beim Proskenion für Erscheinungen aus der Tiefe angebracht. Dieser reiche Stoff war ein Objekt für Eratosthenes im Ἀρχιτεκτονικός und Σκευογραφικός, Eratosth. p. 205. sqq. Unter das Allerlei der kleinen Fragen, welche noch unerledigt bleiben, gehört auch der Standort der Flötenspieler im Drama. Man pflegt anzunehmen dafs sie auf den Stufen der Thymele standen, als Beweis kann aber dafür am wenigsten Ath. XIV. p. 631. F. gelten; eher unterstützten sie den Gesang ungesehen oder hinter der Scene, namentlich an jenen Stellen der Komödie, wo von den Scholien eine παρεπιγραφὴ vermerkt wird.

b. Choregie und Verfassung des Chors.

2. Die Tragödie war aus Dionysischen Mythen und Festlichkeiten hervorgegangen und gehörte zur Ausstattung eines glänzenden Kults. Sie stand daher unter der unmittelbaren Obhut des Staates; nachdem sie sich aber zum genialen Kunstwerk erhoben und als edler Ausdruck der damaligen Bildung einen anerkannten Ruf gewonnen hatte, wurden ihre Beziehungen zum Kult loser, und wenn die scenische Darstellung der Tragödien vorzugsweise die Fürsorge der Behörden und den Gemeinsinn der vermögenden Bürger in Anspruch nahm, so durfte die tragische Poesie sich auf Gunst und guten Geschmack des urtheilsfähigen Publikums stützen. Sie war der feinste Schmuck der Dionysischen Festtage, welche durch reine dichterische Weihe verklärt wurden; noch spät bewahrte sie für jüngere reflektirende Zeiten den Glanz einer idealen Welt. Man vernahm in ihr den Nachklang jener enthusiastischen Naturfeier des Gottes, auf deren Boden sie erwuchs, und wie der Dionysische Kult aufser allem Zusammenhang mit der Politik stand, so verliefs die Tragödie völlig die gewöhnlichen und von politischer Tradition begrenzten Mafse des Lebens. Diesen universale Standpunkt gab ihr ein Vorrecht und machte sie fähig die gesamte Nation zu fesseln. Wenn nun schon die

Bacchische Lustbarkeit phantastisch war, so trug das tragische Spiel durchweg einen ungemeinen Charakter, da Gewänder und Masken, Vortrag und Gesänge dem Gedanken an die Gegenwart keinen Raum gaben; sie forderte Pracht und Aufwand, und das Gemeinwesen säumte nicht beizusteuern. Dem Geist einer freien Verfassung entsprach dafs der Staat selbst hier nur allgemeine Befugnisse sich vorbehielt und ausübte, dafs er seinen Behörden die nöthige Mitwirkung und Aufsicht übertrug; alle praktischen Leistungen und Sorgen für das Schauspiel dagegen überliefs er als Pflicht und Ehrenamt an jene hochgestellte Klasse reicher Männer, welchen die Choregie gesetzlich oblag. Die Choregie war eine der öffentlichen, in bestimmter Reihenfolge zu leistenden Liturgien, welche man vom Patriotismus der vermögenden Bürger erwartete; der jedesmal im
90 Namen seines Stammes eintretende Chorege wetteiferte mit anderen wohlhabenden Männern, den Vertretern der übrigen Stämme, um die dramatischen und lyrischen Chöre der Männer und Knaben, den kunstvollen Verein von Poesie mit Gesang, Tanz und Musik nach vielfachen Uebungen im würdigsten Schmuck darzustellen und seinem Stamme den Sieg zuzuwenden. Sämtliche Lasten dieses Ehrenamtes waren nicht gering, wenn auch die musischen Agone nicht den gleichen Aufwand als die Dramen erforderten. Der Chorege sorgte für Unterricht und Unterhalt des zu stellenden Chores, er trug Kosten für das zahlreiche Publikum, welches im Lauf eines anstrengenden Tages sich gern bewirthen liefs, gab am Schlufs den Choreuten zur Belohnung einen Schmaus, und weihte für den erlangten Sieg einen Tripus. Der Glanz der Choregie hielt mit dem Wohlstand und der politischen Blüte des Attischen Staates gleichen Schritt; gegen Ende des Peloponnesischen Krieges wurde sie dürftig und sank seitdem zur Mittelmäfsigkeit herab. Wir sind nun bis auf Einzelheiten über ihre Verwaltung wenig unterrichtet; selbst die Verfassung des so wichtigen Chores, welcher den Kern der Choregie bildet und am meisten die Forscher beschäftigt hat, ist lückenhaft überliefert. Die Choreuten waren freie Bürger, welche nur der Ehre

wegen bei glänzenden Festen mitwirkten und jeden Fremden von ihrer Gemeinschaft ausschlossen. Die Dionysien wurden ihnen ein erwünschter Schauplatz körperlicher Gewandheit und musischer Bildung, wo sie die vollkommensten Leistungen der Erziehung zum Ruhm ebenso sehr des Gottes als des Staates aufzuwenden strebten. Sie mufsten Einsicht in Vortrag und Gehalt der Poesie besitzen, wenn sie das Werk des Dichters mit gründlichem Verständnifs einem feinen Publikum vorführen und den Genufs eines auf dem Boden der Religion geschaffenen Kunstwerkes ihrerseits erhöhen wollten. Geeignete Personen mögen in früherer Zeit nicht leicht gefehlt haben; doch wurden die Mitglieder zur Einübung einem tüchtigen Chormeister (χοροδιδάσκαλος) zugewiesen und in eigenen Räumen (χορός, διδασκαλεῖον) unterrichtet. Bei der scenischen Ausführung war ihr bleibender Platz in der Orchestra, wo sie ganz nach Vorschrift ihres Meisters, des gewöhnlich benannten κορυφαῖος (auch χοροῦ ἡγεμών, χοροποιός, χοροστάτης), in die kunstvollen 91 Aufgaben von Gesang und Orchestik sich theilten. Die Thätigkeit der Choreuten war nach Zeiten und Arten der dramatischen Poesie durchaus verschieden, nothwendig aber mufsten die Mitglieder wechseln, um den Lasten und dem massenhaften Organismus der darzustellenden Tragödien zu genügen. Sie war erstlich nach Zeiten verschieden: sichtbar fiel der Glanz des Chors mit der Blütezeit des Dramas zusammen, in der Epoche des Aeschylus und den besten Jahren des Sophokles, als die Chorlieder einen beträchtlichen Umfang hatten, und ihre sorgfältige Komposition eine hohe Fertigkeit in Vortrag und mimischer Begleitung forderte. Nicht weniger war sie nach den Arten des Dramas verschieden, nach Tragödie Komödie Satyrspiel. Die schwierigsten Leistungen kamen auf die Tragödie, bei den alten Komikern mochte die Parabasis vor den übrigen kleinen Gesangstücken auf einen sehr gewandten Chor berechnet sein; zwangloser war wol die Rolle des Chors im Satyrdrama, doch läfst sich nicht mehr bestimmen in welchem Verhältnifs dort das Gespräch zu den melischen Theilen stand, und man vermuthet nur ein Ueberwiegen der Mimik

und der orchestischen Kunst. Nach einer nicht zweifelhaften Tradition haben in der Tragödie 15, in der Komödie 24 Choreuten mitgewirkt; die Zahl des satyrischen Chors ist nicht sicher überliefert. Bisweilen gebrauchten die Dramatiker (wie Aeschylus in den Eumeniden, Aristophanes in den Fröschen) ihren Zwecken gemäfs noch einen untergeordneten Chor, aber der Nebenchor spielte nur kurze Zeit. Endlich mufsten die Choreuten wechseln und die Gruppen der ausgedehnten Dramen, die zur Aufführung kamen, unter sich theilen. Ohne Pausen und Ablösung konnten dieselben Choreuten unmöglich die grofsen Anstrengungen einer Trilogie tragen; ihre physische Kraft, ihr Gedächtnifs und Kunstvermögen wären von der alterthümlichen, streng verketteten, durch eine kühne Form erschwerten Tetralogie, weiterhin vielleicht noch mehr durch die Mannichfaltigkeit der nachfolgenden Tragiker erschöpft worden. Dagegen ist glaublich, und hierauf weist die Zahl der Mitglieder hin, 92 dafs der Chor des Dithyrambus, als ursprünglicher Führer des tragischen Spiels, schon vom Beginn an sich in die vier Stücke der Tetralogie, mindestens einer Trilogie getheilt habe. Funfzig Personen welche den Gesamtchor bilden, vermochten in berechnetem Wechsel oder in festgesetzter Reihenfolge die tragischen Chorlieder eines Theatertags kräftig auszuführen. In der alten Komödie wo jeder der drei Komiker e i n Drama stellte, mochte die Vertheilung der Choreuten leichter sein; wenn man auch davon absieht dafs der komische Chor in stärkerer Zahl auftrat. Bis zum Ende des Peloponnesischen Krieges gab der Chor allein, woran schon die Formeln *χορὸν αἰτεῖν*, *χ. δοῦναι* (6.) erinnern, die Möglichkeit, ein Stück auf die Bühne zu bringen. Im höheren Drama war er das Symbol der Volksgemeine, der angesehenen oder theilnehmenden Personen, die von reinem sittlichen Interesse geleitet mit grofsen Ereignissen und nahe gerückten Problemen sich beschäftigten; erst in den letzten Tagen der alten Komödie bedeutet der Chor ein gleichgültiges, nicht eben ernstes Publikum. Eine geehrte Stellung nahmen aber die Führer des Chores ein: durch Alter, Erfahrung und Würde hervortretend hatten sie den Anspruch auf ein freies Wort

und durften sich in eine nahe Beziehung zu den Hauptspielern des Dramas setzen.

2. Die Leistungen der Choregie sind in Umrissen zuerst von Wolf *prolegg. Leptin.* p. 89. sqq., vollständig von Böckh Staatsh. I. p. 487. (600.) ff. dargestellt, worden. Im Detail mangeln uns Nachweise für erhebliche Punkte des Geschäftganges: wir möchten genaueres wissen vom unerläfslichen Aufwand des dramatischen Chors, über das Certiren der Choregen (ἀντιχορηγοί, Demosth. *Mid.* p. 533.), dann die Reihenfolge der letzteren und ihrer Chöre; zuletzt von den Ordnungen der Choreuten, nach welchem Gesetz sie mit einander wechselten und sich in die Chorlieder theilten. In der Theorie sieht alles glatt und faſslich aus, da man überall die politische Zehnzahl antrifft: zehn Stämmen entsprechend zehn Choregen Richter Dramatiker, wie aber zehn Chöre mit einander certiren konnten will weniger einleuchten. Auch läſst sich bezweifeln ob ein und derselbe Chorege den ansehnlichen Aufwand für sämtliche Chöre, für die lyrischen und dramatischen bestritten habe. Nur ausnahmsweise vertrat ein Chorege zwei Stämme; alsdann zog er (Hauptstelle beim Antiphon Or. 6. p. 142. §. 11—13.) durchs Loos seinen Chormeister (ἔλαχον διδάσκαλον) und bestellte mehrere Männer als Intendanten des Chores, dessen Bedürfnisse sie wahrnahmen; die Stämme selber wählten, ὃν αὐτοὶ οἱ φυλέται ἐψηφίσαντο συλλέγειν καὶ ἐπιμελεῖσθαι τῆς φυλῆς ἑκάστοτε. Während der ganzen Uebungszeit gab er den Choreuten, weil sie kein anderes Geschäft treiben konnten und die gröſsten Anstrengungen machten, Kost, Lokal zu den Uebungen (διδασκαλεῖον, χορηγεῖον Phrynichus Bekk. p. 72.) ferner den theatralischen Apparat, χορήγιον, von den Römern (sie kannten wol die Praxis von Unteritalien) *choragium* Dorisch genannt. Zum letzteren gehörten auch glänzend kostümirte Statisten, wenn man auf Plutarch *Phoc.* 19. bauen darf. Eine der Benennungen für den Chormeister ist ὑποδιδάσκαλος, wie Photius erklärt, ὁ τῷ χορῷ καταλέγων· διδάσκαλος γὰρ αὐτὸς ὁ ποιητής, ὡς Ἀριστοφάνης. Lange war der Aufwand für Ausstattung der Dramen so groſs, daſs Plutarch *de glor. Athen.* p. 349. A. wagen darf ihn auf gleiche Linie mit den Kosten für einen Feldzug zu stellen: ἂν γὰρ ἐκλογισθῇ τῶν δραμάτων ἕκαστον ὅσου κατέστη, πλέον ἀνηλωκὼς φανεῖται ὁ δῆμος εἰς Βάκχας καὶ Φοινίσσας καὶ Οἰδίποδας καὶ Ἀντιγόνην καὶ Μηδείας κακὰ καὶ Ἠλέκτρας, ὧν ὑπὲρ τῆς ἡγεμονίας καὶ τῆς ἐλευθερίας πολεμῶν τοὺς βαρβάρους ἀνάλωσεν. Von diesem alljährlichen Aufwand geht er zu den Emolumenten des Chors, die nach einem solchen Anlauf ziemlich mager erscheinen: οἱ δὲ χορηγοὶ τοῖς χορευταῖς ἐγχέλια καὶ θριδάκια καὶ σχελίδας καὶ μυελὸν παρατιθέντες εὐώχουν ἐπὶ πολὺν χρόνον φωνασκουμένους καὶ τρυφῶντας. Hiezu Philochorus *ap.*

Ath. XI. p. 464. F. und Suid. v. *Φαλαγγίνδην* (*l. Φαρυγίνδην*), unten p. 123. 2. Bearb. Auf diese Naturalien bezieht sich noch manches komische Fragment (Meineke *Com.* II. 290.), sie werden sogar in der unzeitigen Nachahmung des j. Cato wiedererkannt, Plut. *Cat. min.* 46. Dagegen läfst sich zweifeln ob im wenig begüterten Athen derselbe Choreg auch dem Publikum, welches die geistigen und leiblichen Genüsse des Festes sich wohl schmecken liefs, eine gleiche Liberalität erwies und allein aus eigenen Mitteln den Wirth machte. Wenn indessen ein tragischer Chor gegen dreitausend Drachmen kostete (Lysias 21. pr. p. 698. *καταστὰς δὲ χορηγὸς τραγῳδοῖς ἀνήλωσα τριάκοντα μνᾶς*), so that der Choreg aus Ruhmsucht ein übriges. Die Erlaubnifs zur Aufführung gab der Archon; nach der Analogie denkt man an den *βασιλεὺς* als Vorstand des Kults, Pollux aber VIII, 89. fg. und mit ihm neuere Darsteller der Antiquitäten machen ohne sonstige Gewähr den Eponymos zum Vorsteher der Dionysien, den Basileus zum Präsidenten der Lenaeen. Hiezu kommt als polizeilicher Aufseher des Chors ein Epimelete, Suid. v. *Ἐπιμεληταί.* Von dem Archon wurde der Dichter an den Choregen gewiesen, und so verlieh er ihm mittelbar den Chor. Die Reihe der tragischen Choregen eröffnet jetzt Themistokles, Plut. *Them.* 5. Wann die reiche Ausstattung der tragischen Chöre zu Ende ging, ist nicht ersichtlich; sie währte wol unter Einschränkungen bis auf Alexander den Grofsen. Als letzten grofsartigen Akt der Freigebigkeit darf man die mehrfachen Choregien des in Athen
94 lebenden Syrischen Prinzen Philopappus (Böckh in C. Inscr. I. p. 433.) betrachten, deren sein Zeitgenosse Plutarch *Sympos.* I, 10. gedenkt, *ἀγωνοθετοῦντος ἐνδόξως καὶ μεγαλοπρεπῶς Φιλοπάππου τοῦ βασιλέως, ταῖς φυλαῖς ὁμοῦ πάσαις χορηγοῦντος.* Den Komikern entzog der von ihnen verspottete Kinesias (*Schol. Arist. Ran.* 153. 406. Anm. zu §. 121, 1. gegen Ende) viele Mittel zur würdigen Ausstattung der Choregie. Die letzten Dramen des Aristophanes beweisen augenscheinlich wie dürftig und überhängend bereits der Chor war; bald sinkt er auf eine Nebenrolle herab, und wenn er orchestisch sich bewegt, erscheint er steif und hölzern. Plato *Σκευαῖς ap. Ath.* XIV. p. 628. D.

Ὥστ' εἴ τις ὀρχοῖτ' εὖ, θέαμ' ἦν· νῦν δὲ δρῶσιν οὐδέν,
ἀλλ' ὥσπερ ἀπόπληκτοι στάδην ἑστῶτες ὠρύονται.

Hiezu kommen die spöttischen Anspielungen auf knickernde Choregen, welche den Aufwand der Inscenirung verkümmerten: Eupolis *ap. Poll.* III, 115. *Ἤδη χορηγὸν πώποτε ῥυπαρώτερον Τοῦδ' εἶδες*; Arist. *Av.* 887. *ἐπὶ ποῖον ὦ κακόδαιμον ἱερεῖον καλεῖς Ἁλιαέτους καὶ γῦπας; οὐχ ὁρᾷς ὅτι Ἴκτινος εἷς ἂν τοῦτό γ' οἴχοιθ' ἁρπάσας;* Schol. *τοῦτο εἰς διαβολὴν τοῦ χορηγοῦ, ὅτι μικρὸν δέδωκεν ἱερεῖον.* Pac. 1022. *χοὔτω τὸ πρόβατον τῷ χορηγῷ σῴζεται.* Schon früh gab es filzige Rechner, welche dem Chor nach den

Lasten und Mühen des Schauspiels den gebührenden Antheil am Ehrenschmaus versagten, Acharn. 1120. *ὅς γ' ἐμὲ τὸν τλήμονα Λήναια χορηγῶν ἀπέκλεισ' ἄδειπνον.*

Uebrig bleibt die häufig besprochne Frage: wieviele Personen der tragische Chor zählte. Kritisch hat sie zuerst Hermann erörtert, *de choro Eumenidum* in *Opusc.* II. 129. sqq. Geringere Schwierigkeit machte der komische Chor. Schol. Arist. *Av.* 298. *ἀπὸ τούτου ἡ καταρίθμησις τῶν εἰς τὸν χορὸν συντεινόντων προσώπων κδ'* (weiterhin mit anderen Worten wiederholt), und ähnlich Schol. *Equ.* 586. Pollux IV, 109. Schol. *Dionysii Thr.* p. 746. Die Zahl 24 erklärte Müller Eumen. p. 75. indem er annahm daſs der volle tragische Chor aus 48 bestand, für die Komödie habe man ihn aber auf die Hälfte herabgesetzt; „man hielt, so scheint es, für dieses vom Staate weit weniger begünstigte Festspiel halb so viel Personen für genug, als der Chor eines tragischen Ganzen erforderte.“ Mit einer so bequemen Auskunft wird kaum dem Schein genügt; denn die Komödie, wenngleich sie sich an einem mäſsigen und nicht zu prächtigen Choragium genügen lieſs, war doch öffentlich anerkannt, und schwerlich durfte man sie mit dem halben Chor abfinden, sobald sie nicht mehr auf einer niederen Stufe stand, sondern von der Demokratie selber als ein geistesverwandtes Organ bestellt wurde. Da sie nun aber nicht wie die Tragödie von historischen Traditionen ausging, welche durch den kyklischen Chor auf das Drama sich vererbten, so scheint man die Zwölf-Zahl der frühesten Choreuten verdoppelt zu haben, und dachte damit den Bedarf des komischen Wettstreits zu decken. Sieht man nun auf das praktische Bedürfniſs, so reichte für die beschränkteren Aufgaben der komischen Melik eine kleine Zahl von Choreuten hin, wo die musischen und orchestischen Leistungen auf einem engen Felde sich bewegten, selten ein Zusammenwirken groſser Massen forderten. Wenig bedeutet dort ein Fall wie in den *Ranae*, wo der Dichter zuerst Personen hinter der Bühne singen läſst, dann den bleibenden Chor einführt. Nicht zu schwierig ist auch die Gruppirung der ersten Chorlieder in den *Vespae*, welche Hermann *de choro Vesparum Aristophanis*, L. 1843. dergestalt unter 24 vertheilt, daſs neben 20 Alten 4 Knaben vorübergehend Platz erhalten, um gelegentlich von der Bühne wieder zu verschwinden. Nur die Parabasis mag, wenn sie den höchsten Grad der Vollständigkeit besaſs, ihre Choreuten in gröſserer Zahl beschäftigt haben. Nach allem möchte man glauben daſs die Zahl 24 die Gesamtzahl für den jedesmaligen Wettkampf der Komiker war. Ueber den satyrischen Chor haben wir kein anderes Zeugniſs als die Notiz bei Tzetzes *Prolegg. in Lycophr.* p. 254. sq. oder in *Cram. Anecd. Oxon.* III. 338. daſs er gleich stark als der tragische gewesen, oder wie mehrere MSS.

dort geben 16 Personen hatte. Das von Wieseler behandelte Vasenbild scheint 11 Choreuten darzustellen. Müller p. 79. gestützt auf eine Kombination aus *Pausan.* V, 16, 2. meinte dafs acht zur Bildung eines solchen Chores nicht zu wenige sein konnten. In der Geschichte des tragischen Chores ist eine der unglaublichsten Fabeln die durch Pollux IV, 110. bekannte: bis zur Aufführung der Eumeniden habe der Chor aus 50 bestanden, seitdem aber eine Minderung erlitten, *συνέστειλεν ὁ νόμος εἰς ἐλάττω ἀριθμὸν τὸν χορόν.* Zuverläfsig klingt aber die Notiz bei Suidas von der Neuerung des Sophokles, der die Zahl von 12 auf 15 brachte: *καὶ πρῶτος τὸν χορὸν ἐκ πεντεκαίδεκα εἰςήγαγε νέων, πρότερον δυοκαίδεκα εἰςιόντων.* Ebenso *Vita Sophoclis*: *αὐτὸς δὲ καὶ τοὺς χορευτὰς ποιήσας ἀντὶ δώδεκα πεντεκαίδεκα.* Eine wesentliche Schwierigkeit kann hier nicht entstehen, sobald zu 12 Choreuten der Koryphaeus und zwei Führer der Chorzüge treten: diese Gliederung wird in der denkwürdigen Stelle Aesch. *Agam.* 1345—72. auch aus dem Wechsel des Metrum erkannt, und so vielleicht noch *Eum.* 135. *ἔγειρ' ἔγειρε καὶ σὺ τήνδ', ἐγὼ δὲ σέ.* Aus jener Notiz schlofs Müller, die Zwölfzahl sei die ursprüngliche gewesen, und gelte noch für die meisten Stücke des Aeschylus, doch habe dieser nach dem Vorgang des Sophokles bisweilen den vergröfserten Chor zugelassen, aber variirt (in Agam. 12, in Eum. 15.), Eumen. p. 78. fg. Ein strenger Beweis fehlt; aber vierzehn, nemlich 7 Fürstinnen und ebenso viele Dienerinnen, den Koryphaeus ungerechnet, bildeten den Chor in des Euripides *Supplices*: v. 963. *ἑπτὰ ματέρες ἑπτὰ κούρους ἐγεινάμεθ' αἱ ταλ.* Vgl. Elmsley in *Classic. Journ.* Nr. 17. p. 56. Axt im Programm von Cleve 1826. und Hermann Rec. v. Müllers Eumen. p. 136. ff. Letzterer hat die 15 Choreuten nicht nur im Agame- 96 mnon sondern auch in den Eumeniden durch Fafsung der Verse 146—177. in drei antistrophische Systeme nachgewiesen. Soweit mag also die alte Bemerkung in Schol. *Arist. Equ.* 586. *ὁ δὲ τραγικὸς χορὸς ιέ*, und Poll. IV, 108. *πεντεκαίδεκα γὰρ ἦσαν ὁ χορός*, *coll. Schol. Eum.* 585. unvermindert gelten. Dagegen war Müller im Recht, wenn er nicht wie man sonst annahm dieselben funfzehn Choreuten in den drei Stücken nach einander und ohne Ablösung wirken liefs; vielmehr mufsten die Mitglieder des dithyrambischen Chores, um ihre Kraft zu schonen, wechseln und sich in die Stücke der Tetralogie theilen. Hiernach traten sämtliche 50 Personen in wechselnden Gruppen ein. Wenn Hermann p. 128. das Gegentheil behauptet, dafs die Choreuten den langwierigsten, aber nicht gleich anstrengenden Leistungen im Chorlied und Tanz gewachsen sein konnten, so vermissen wir einen guten historischen Beleg für solche Leistungsfähigkeit; wenn auch lange Pausen, eine tüchtige Vorbildung und ein musisches Naturel zu statten kamen. Endlich bleibt die wichtigere

Frage, nach welchem Prinzip die Choreuten sich in die Chorlieder theilten: denn jeder begreift wie verschieden die Aufgaben des tragischen, komischen und dithyrambischen Chores sein mufsten. Hievon §. 116, 2. Anm. Mehrere Punkte welche die Verfassung des Chors und des Bühnenwesens betreffen sind erörtert von R. Schultze *De chori Graec. trag. habitu externo*. Berl. diss. 1856.

c. Die Schauspieler und ihre Kunst.

3. Die Tragödie besafs am Chor einen festen, durch Tradition geweihten Boden, an seinen Gesängen ein geistiges Band, welches die Dionysische Festlichkeit mit der Religion im Vernehmen erhielt; eine dramatische Darstellung aber gewährten die Schauspieler. Ihr Beruf war die Reproduktion einer freien weltlichen Poesie. Diese Kunst blieb daher unabhängig von der Staatsgewalt, ebenso wenig sorgte die Choregie für ihren Bedarf, sondern alles was Personen und ihre Technik angeht wird Privatmännern überlassen. Im Anfang mufste sogar der Dichter selbst Schauspieler in seinen eigenen Dramen sein, und als der natürliche Hauptspieler war er vor allen befugt die Schauspieler anzuweisen, die zugleich mit dem Aufblühen der Tragödie in gröfserer Zahl und fertig hervortraten; an diesen Anfang, wo bereits der Poet vom Koryphaeus, dem dithyrambischen Führer im musischen Agon, sich trennte, hat noch lange die Phrase *διδάσκειν τραγῳδίαν* (*docere fabulam*) erinnert. Aber schon Sophokles, heifst es, löste seiner schwachen Stimme wegen die Verbindung des Dichters mit dem Geschäft des Schauspielers. Im Wetteifer mit der poetischen Kunst stieg das 97 Ansehn der Schauspieler (*ὑποκριταί*), ihre Technik (*ὑποκριτική*) wuchs zur grofsartigen Wissenschaft des Vortrags und die tragischen (*τραγῳδοί*) errangen eine bevorzugte Stellung, dagegen scheint es nicht dafs die komischen auf einer der drei Stufen der Komödie hoch standen und als Künstler einen gleich bedeutenden Rang einnahmen. Männer wie Polus Aristodemus Theodorus gelten als Meister der dramatischen Repräsentation, da sie die vollkommenste sinnliche Wirkung der Tragödie durch hohes Pathos erreichten; auch haben sie nach Verhältnifs angemessene Belohnungen erhalten und an Staatsgeschäften theilgenommen. Ihre Mimik erhielt sich durch einen festen Stil von der

Manier des Subjekts unabhängig und pafste zur Idealität der antiken Darstellung; das Individuum verschwand hinter den Masken und dem idealen Kostüm. Sie bildeten frühzeitig eine feste Klasse, da dem Dichter drei Schauspieler durch das Loos zugewiesen wurden; wer dann einmal siegreich gewesen, war weiterhin ohne Loos und sonstige Prüfung zugelassen. Diese Verfassung setzt schon eine bedeutende Fertigkeit der Schauspieler voraus, wenn sie den verschiedensten, den kleinen und hohen Rollen genügen konnten; doch wurde die unerläfsliche Gewandheit durch die typische Darstellung und Natur der Tragödie leichter gemacht. Aber auch auf diesem Gebiet suchte die Hellenische Kunst den höchsten Ansprüchen zu genügen: die Schauspieler unterwarfen sich in eigenen Gebäuden (namentlich in Melite) sehr anstrengenden Uebungen, die das System ihrer Schulzucht forderte. Sie waren gewohnt unter Leitung eines *φωνασκὸς* ihre Stimme durchzubilden (*πλάττειν φωνήν*), um sie für jeden Ausdruck des Charakters und der Leidenschaft geschickt, für den langwierigsten Vortrag dauerhaft zu machen; das hohe Pathos des Dramas forderte keine geringe Körperkraft. In allen Stücken der körperlichen Beredsamkeit galten zuletzt grofse Schauspieler als Meister und Lehrer, und nicht selten fügten sich angehende Redner ihren Unterweisungen, um richtigen Vortrag und Mittel einer würdigen Aktion zu lernen. Sie besafsen aber nicht blofs Umfang und Stärke des Tons, wodurch sie das Theater in seinen weiten Räumen ausfüllten, sondern bedurften auch
98 einer nicht geringen Geschmeidigkeit, um (da Frauen vom Bühnenspiel ausgeschlossen waren) weibliche Rollen passend darzustellen. Mit ihrer vielseitigen Praxis war ferner eine bewundernswerthe Kraft und Treue des Gedächtnisses verknüpft, welche sie zu lebendigen Depositaren der tragischen Litteratur machte, zuletzt ihnen selbst eine Macht über die Form der Dichterwerke gab. Dichtungen jedes Ranges waren ihnen geläufig und gegenwärtig; sie geboten über einen Schatz gefälliger Sentenzen und eine Fülle der Phraseologie, zum Theil lernten sie nachdichten und konnten mit Leichtigkeit die gangbaren Themen variiren. Frühzeitig drangen daher **Interpolationen der Schau-**

spieler in die Dramen. Solche waren unwillkürliche Reminiscenzen aus anderen Stücken, Zusätze mit sentenziösem Inhalt, in der Mehrzahl aber vielleicht Umänderungen des weniger geläufigen Ausdrucks in die gangbaren Wendungen oder Phrasen; vor anderen reizte wol ein durch seine Manier so zugänglicher und verführerischer Dichter wie Euripides zur freiesten Variation. Ihre Willkür erstreckte sich auf Redaktion oder Zersetzung ganzer Partien, und sie mag tiefer gegangen sein als jetzt sich immer nachweisen und sicher begründen läfst, wo man bisweilen aus alten Notizen, öfter aus der Farbe des matten, zerrütteten oder überladenen Textes mittelst der höheren Kritik schliefsen mufs. Dieser Macht über das ungeschützte Dichterwort, in welches sie mit Leichtigkeit durch Einschiebsel, moralische Zugaben und Verschönerungen eingriffen, suchte der Redner Lykurg durch ein Gesetz zu begegnen: niemand solle die Tragödien der drei grofsen Meister anders als genau nach einem authentischen Exemplar vortragen, welches vom Staatssekretär revidirt und im Staatsarchiv bewahrt würde. Sein Gesetz blieb begreiflich ohne den gewünschten Erfolg. Um die Zeit des Aristoteles bedeuteten die Schauspieler bald mehr als die Dichter, und entschieden über die Geltung, sogar über den Nachruhm derselben, da sie die durch Höhe des Pathos ergiebigsten Dramen auswählten oder vorzogen; sie haben zuletzt bewirkt (p. 70.) dafs Sophokles und Euripides vor allen auf der Bühne sich erhielten. Bei diesen für die philologische Kritik empfindlichen Thatsachen darf man nicht übersehen dafs auch die Natur der alten Tragödie den Schauspielern ein Uebergewicht und grofse Rechte gab. In ihren schönsten Zeiten war sie nicht auf Lesung als dramatisches Gedicht, sondern auf bühnengerechte Darstellung einer ergreifenden Aktion zum Schmuck des Festes berechnet, wofür auch die Kraft der Schauspielkunst aufgewandt wurde; sie vermied jedes Ausruhen auf hervorstechenden Punkten, und zog alles Detail in den Gang ihrer fortschreitenden Handlung: wahrhafte Befriedigung liefs sich nur in der vollen Wirkung des Ganzen erreichen. Da nun der Stamm des dramatischen

Textes in den Charakteren und ihrer Plastik ruht, so war den Tragöden ein weites Feld eröffnet. Sie fanden in der antiken Tragödie schroff und scharf in strenger Symmetrie gezeichnete Charaktere, deren Entwickelung erst zum anschaulichen und lebensvollen Bilde führen konnte; daher mufsten die schlichten Umrisse durch kräftige Farben ausgefüllt, die typischen Figuren durch ein energisches Zusammenspielen verarbeitet werden. Diese Rollen waren in die Hand der Schauspieler gegeben, und sie verfuhren mit künstlerischer Freiheit; die Hoheit und Güte des Dichterwortes setzte nur mäfsige Schranken, sonst wurde das Verständnifs einer idealen Welt ihre Richtschnur. Solange daher das Drama seinen erhabenen Standpunkt und den Adel der Diktion bewahrte, mochten die mimischen Darsteller eher sich fügen und das Dichterwort schonen; als aber Euripides die Rhetorik der Leidenschaft mit einem raschen popularen Stil umgab und der lebhaften theatralischen Darstellung einen wenig begrenzten Spielraum zugestand, haben auch die Schauspieler einen sehr freien Gebrauch von den ihnen gewährten Rechten gemacht. Unter anderen erinnert mancher Prolog an ihre Hand.

4. Die Zahl der in Tragödien auftretenden Schauspieler, womit man sämtliche Rollen des nicht eben ausgedehnten Dialogs in einem Drama bestritt, das wenige kontrastirende Personen enthielt, war seit den Zeiten des Sophokles auf drei festgesetzt. Den Dialog der meistentheils in gröfseren Abschnitten (ῥήσεις) sich gliedert, bei lebhafter Entgegnung aber sich in kleinen Gruppen von Zeile zu Zeile (Stichomythie, §. 116, 6.) des gespannten Wechselgesprächs bewegt, führten immer zwei Schauspieler; und auch wenn drei gleichzeitig auftreten, pflegt einer zurückzutreten, weil seine Rolle nur untergeordnet ist, immer aber das Zwiegespräch überwiegt. Unter solchen Umständen war ein vierter nächst diesen drei selten und alsdann auf das kleine Mafs eines Hülfspielers ohne bestimmten Rang beschränkt; Mitglieder des Chors übernahmen ein so vorübergehendes Geschäft, besonders in der Komödie. Jene drei theilten sich also nach dem Gesetz strenger Sparsam-

100 keit, welches die Tragiker befolgten, in sämtliche Rollen des Stücks; schon der nur schmale Scenenraum (λογεῖον) worauf sie entweder dialogisch (ὀκρίβας) oder im Gespräch zum Chore gewandt (προσκήνιον) agirten, war auf wenige Personen in einer gemäfsigten Aktion berechnet. Die Hauptrolle spielte der πρωταγωνιστὴς (*actor primarum partium*) als unmittelbares Organ des Dichters: er sollte den Grundgedanken des Dramas, soweit er in den Lebensgeschicken und im Leiden e i n e r Person sich abspiegelt, bis zur letzten pathetischen Wendung durchführen, und konnte dieser schwierigen Aufgabe nur mit überlegenem Talent genügen. Ihm untergeordnet bildete der nächste, δευτεραγωνιστής (*actor secundarum*), das Gegenstück zur Hauptfigur, jenen sittlichen Gegensatz, welcher den Charakter und ideellen Gehalt der Hauptfigur beschränkt, seinen Werth berichtigt, sein Licht dämpft und gleichsam abschattet. Seiner Bedeutung nach stand er in Hinsicht auf Kraft und mimische Gewandheit gegen den Hauptspieler zurück, und der Dichter hat meistentheils ein geringeres Mafs an Pathos und Schwung in ihn gelegt. Unter dem poetischen Gesichtspunkt nahm er daher eine weniger günstige Stellung ein, aber auch als ausübender Künstler war er verpflichtet, wenn er irgend von Natur begünstigt erschien, seine höheren Gaben zu verstecken und in Schatten zu stellen, damit der Protagonist allein in den Vordergrund träte. Eine ganz andere Subordination wurde dem weniger geachteten τριταγωνιστὴς zugemuthet: seine Bestimmung war die Rollen der Könige, die Götter in Theophanien, die lange Reihe der blofs ergänzenden Individuen bis zu Herolden und Boten herab zu spielen. Solche Figuranten des niederen Rangs waren gewöhnlich mittelmäfsig, und wegen schlechter Leistungen traf sie nicht selten das Mifsgeschick ausgepocht oder gar gestraft zu werden. Die dramaturgische Bedeutung der drei Schauspieler stand also mehrmals im umgekehrten Verhältnifs zu dem äufserlichen Rang, den ihnen der Mythos anwies; letzteren liefs die theatralische Symbolik (p. 87.) errathen, und wenigstens die aus dem Haupteingang des Bühnenhauses tretenden wurden als Fürsten oder ihre Verwandten

101 erkannt. Immer überrascht uns die Vielseitigkeit der Schauspieler, wenn sie gleich aus der ökonomischen Beschränkung auf drei Darsteller sich natürlich entwickeln mufste. Da sie nun unter sich alle recitirenden Rollen des Dramas vertheilten, so mufsten sie zu wiederholten Malen in den eintretenden, zuweilen kurzen Zwischenräumen sich umkleiden. Auf einen und denselben kamen wol drei bis vier Rollen; da wir aber die Grundsätze nach denen man sie vertheilte weder hören noch ermitteln, so sind wir bei jedem Versuch die stattgefundene Vertheilung in den erhaltenen Tragödien zu bestimmen auf blofse Muthmafsung angewiesen; nur läfst sich glauben dafs der Protagonist seinem Charakter selten entfremdet wurde. Wie man auch immer verfuhr, wir ahnen entfernt welche Geschmeidigkeit die Schauspieler in Sprechung, in Haltung, in Auffassung des Dichters erlangen mufsten und wirklich erlangten.

In Kostüm und aller übrigen Ausstattung war nichts versäumt, was die Hoheit und Pracht der tragischen Personen sinnlich darstellen konnte; denn man sollte den Eindruck einer ungemeinen und idealen Welt in vollster Stärke empfangen. Die beiden mit einander wetteifernden dekorativen Elemente, sowohl das Bacchische Festgepränge, das im üppigen und phantastischen Farbenspiel der Trachten sich gefiel, als auch das Prinzip der Bühnenkünstler, das von Aeschylus ausging, haben darauf eingewirkt dafs die Gestalten der Tragödie als Vertreter einer heroischen Welt sich in ihrer äufseren Erscheinung über die gewohnten Formen erheben mufsten. Hiermit war in den Formen einige Schwerfälligkeit und ein Mangel an Einfachheit verknüpft, der mit dem sonst natürlichen Geschmack der Nation wenig stimmt. Die tragischen Schauspieler wurden von den überladenen Massen der Kleider und der Beschuhung gedrückt und in ihrer freien Bewegung gehemmt, sie bedurften dafür keiner gewöhnlichen Körperkraft; dieser Anblick erregte Fremden die Vorstellung eines gespenstischen Wesens. Den Pomp erhöhte das Gefolge, mit dem fürstliche Personen auf der Bühne sich standesmäfsig umgaben, sogenannte *δορυφορήματα*, Statisten

102 oder stumme Rollen, κωφὰ πρόςωπα. Die Bekleidung trug, dem urspünglichen Charakter dieses Kultes gemäfs, die fast weibische Fülle der Asiatischen Gewandung zur Schau: hervorragende Stücke sind der bis zu den Füfsen in breiten Falten herabgehende Rock (χιτὼν ποδήρης, ξύστις), mit dem Prunk mannichfaltiger Farben, gehoben durch einen reich gestickten, hoch sitzenden Gurt (μασχαλιστήρ); das darüber geworfene purpurne Schleppkleid oder der tragische Mantel (σύρμα, *palla*), mit goldnem Saum verziert; der orientalisch wallende Haaraufsatz (ὄγκος), nach Alter und Rollen eigens abgestuft; die Stelzen des stiefelartigen Schuhes (κόθορνος, ἐμβάτης), auf dessen dicken Sohlen (ein Gegenstück die leichten und niedrigen ἐμβάδες, *socci* der Komödie) der Tragöde nur langsam und dröhnend einher schritt; endlich wurden Brust und Glieder reichlich wattirt und ausgepolstert (σωμάτιον), wozu noch die langen, fest anschmiegenden Aermel (χειρῖδες) kamen. Durch eine so künstliche Staffirung erhöht und gedehnt stiegen die tragischen Figuren über das bekannte menschliche Mafs empor; doch war die vom scenischen Kleiderwesen unzertrennliche Schwerfälligkeit ein Zug ihrer Würde, zum Theil auch durch das Ritual der Religion geheiligt, denn das Kostüm der Eleusischen Priester, denen Aeschylus manches Stück des theatralischen Putzes entlehnt haben soll, diente dem Ungeschmack dieses steifen Mechanismus als Vorbild. Neben dem herkömmlichen Kostüm fand namentlich im Satyrspiel einen breiten Spielraum jene bunte launenhafte Tracht (ποικίλα), welche den Mitgliedern des Dionysischen Kreises und anderer Naturdienste gehört. Den Abschlufs des fremdartigen Schmuckes machte die tragische Maske. Anders als die komische, die mit frazenhaften Phantasiegebilden oder Figuren von momentaner Erfindung überrascht und den Bedarf ihrer vielgestaltigen Charakteristik in stetem Wechsel erneuert, hatte jene nach Rang Persönlichkeit Lebensalter eine Reihe scharf geprägter Typen fixirt; sie verbarg die bekannten Züge des Schauspielers, und gab der unpoetischen Neugier oder dem Vordrängen eitler Subjektivität keinen Raum. Ihr Ursprung lag im kunstlosen

103 Brauch der uralten Bacchischen Lustbarkeit in Kelterfesten und ländlichen Umzügen, bei denen die heiter erregte Volksmenge das Gesicht mit Weinhefen, dann als ein dramatisches Zwischenspiel aufkam, kunstgerecht mit Mennig zur Ehre des Weingottes färbte; weiter in einer vorgeschrittenen Zeit des Dionysischen Kultes bedeckte man die Wangen mit Blättern und Halbmasken von Baumrinde. Zuletzt leitete das dramatische Bedürfnifs auf Erfindung der linnenen Masken (πρoςωπεῖα) mit charakteristischer Bemalung; diesen künstlerischen Brauch hatten Aeschylus in der Tragödie, Maeson und Myllus in der Komödie gefördert. Die komischen Spieler mufsten das Gesicht vermummen, zunächst weil sie das Gehässige der Satire verstecken und die Persönlichkeit ihrer Urheber unkenntlich machen wollten, dann in der Blüte der Gattung, um phantastische Karikaturen darzustellen; die tragische Maske dagegen war das Wahrzeichen einer Poesie, die sich in einer idealen Gesellschaft unter dem Schutz des Gottes bewegt, und wie sie den Schauspieler vom Publikum schied, so sollte sie die Zuschauer nöthigen über alltägliche Gedanken hinaus ihren Geist in die Kreise phantasievoller Zustände zu versenken. Auch kommt der grofse Raum des Griechischen Theaters in Betracht, welcher sovielen Tausenden nur ein vernehmliches Hören des mimischen Künstlers, der auf enger Bühne stand, nicht aber ein deutliches Schauen seines Mienenspiels erlaubte. Wenn also die Stärke der Stimme jenem Bedürfnifs entsprach, so mufste man auf den Ausdruck des individuellen Gefühls und auf feine Gestikulation verzichten. Dadurch gewann der genaue charaktervolle Vortrag, und er hielt sich fern von affektirender Gefallsucht; aufserdem nützten die Masken, an denen der weit geöffnete Mund und die bis zur Starrheit grell ausgeprägten Umrisse des Gesichts uns auffallen, indem sie den Hang zum Ueberschreien und Auftreiben des Tons dämpften. Wesentlich blieb aber der Schauspieler im Verlauf des Dramas auf dieselbe Tracht, Haltung und Bildung des Gesichts angewiesen; nur die Komödie durfte den beharrlichen Typus der Masken (ἔνσκευα πρόςωπα) verlassen und die durch den Stoff gebotene Verän-

derung des Antlitzes durch eigens gearbeitete Masken (*ἐκόκευα πρ.*) nachahmen.

104 3. Ein vollständiges Bild der alten Schauspielkunst, namentlich ihrer Technik, wird ungeachtet des reichen Materials vermiſst. Persönliche Verhältnisse hat erläutert Grysar *de Graec. tragoedia qualis fuit circum tempora Demosthenis*, Col. 1830. p. 23. sqq.; Notizen für berühmte Schauspieler bei v. Leutsch Grundr. d. Gr. Metrik p. 406. fg. Auf die Feinheiten der Aktion ist im Zusammenhang mit dem poetischen Text wol Aristoteles zuerst eingegangen. Der Grund aller hier befestigten Verhältnisse liegt in der freien, halb weltlichen und doch nicht berufmäſsigen Stellung der Schauspieler; sie waren von der Choregie unabhängig, der Chorege hatte mit ihnen nichts zu schaffen und übernahm (wie Heraldus sah) für sie keine Leistung: erörtert von Böckh Staatsh. I. p. 487. (600.) Selbst der Name setzt einen freien Beruf voraus, und wenn auch G. Curtius (Berichte d. Sächs. Ges. d. Wiss. 1866. und im Nachtrag Rhein. Mus. XXIII. 255. ff.) die Bedeutung desselben nicht ohne Zwang auf einen Respondenten des Chors bezieht, während Sommerbrodt in Rhein. Mus. XXII. 513. ff. an den Dolmetscher oder Vertreter (man sieht nicht wessen) denkt, so scheint doch *ὑποκρίνεσθαι* wesentlich auf freien Vortrag und Deklamation zurückzugehen. Im Ionischen Gebrauch bedeutet es erwiedern, in mehreren Homerischen Stellen und Thuc. VII, 44. Bescheid thun; das Substantiv erscheint zuerst bei den Attikern und zwar auf dem Felde des Dramas, wo nicht der Respondent des Chors sondern der Erzähler in selbständigen Formen der Unterredung hervortrat. Wofern wirklich die Garderobe vom Choregen geliefert wurde, so paſst die vielbesprochene Stelle Plutarchs *Phoc.* 19. (Böckh p. 601.) wo ein eitler Schauspieler, der zweite oder dritte, der die Königin zu spielen begehrt, auch ein zahlreiches und prächtig kostümirtes Gefolge fordert: *ὁ μὲν τραγῳδὸς εἰςιέναι μέλλων βασιλίδος πρόςωπον ᾔτει καὶ κεκοσμημένας πολλὰς πολυτελῶς ὀπαδοὺς τὸν χορηγόν.* Die Hauptsache war und blieb, daſs aller Bedarf des Schauspielers ursprünglich nur den Unternehmer des Dramas anging, vorzugsweise den Dichter, der auch zuerst selber agirte. Aristot. *Rhet.* III, 1, 3. *ὑπεκρίνοντο γὰρ αὐτοὶ τραγῳδίας οἱ ποιηταὶ τὸ πρῶτον.* Ergänzend *Vita Sophoclis*: *πρῶτον μὲν καταλύσας τὴν ὑπόκρισιν τοῦ ποιητοῦ διὰ τὴν ἰδίαν ἰσχνοφωνίαν· πάλαι γὰρ καὶ ὁ ποιητὴς ὑπεκρίνετο.* Auch in der alten Komödie wurden anfangs beide Thätigkeiten von derselben Person übernommen. Hier war die Stelle des herkömmlichen *διδάσκειν* mit den verwandten Formeln: Böttiger *Quid sit docere fabulam, prolusiones duae*, Weimar 1795. 96. Opusc. p. 284. sqq., mehr Kollektaneen und Antiquitäten der

Dramaturgie als Einsichten in das Objekt; den Dichter denkt er sich gar als einen Schulmeister im Kreise seiner memorirenden Acteurs p. 295. Hauptst. Harpocr. v. *διδάσκαλος* (cf. Etym. M.): *ἰδίως διδασκάλους λέγουσι τοὺς ποιητὰς τῶν διθυράμβων ἢ τῶν κωμῳδιῶν ἢ τῶν τραγῳδιῶν. — πολὺ δ' ἐστὶ κἀν τῇ ἀρχαίᾳ κωμῳδίᾳ τοὔνομα ἐπὶ τούτου τοῦ σημαινομένου.* Hiernach *διδασκαλία, mise en scène,* Aufführung oder Stück, *V. X. Oratt.* p. 839. D. daher *ἐκ ποίης ἥδε διδασκαλίης*; Dioscorid. *Ep.* 28, 8. Durch den Gebrauch der Gelehrten wurde *διδασκαλίαι* gangbare Bezeichnung von Chroniken des Theaters und der dramatischen Litteratur. Vielleicht erwartet man von Leseproben oder einer Unterweisung zu hören, die der tragische Dichter seinen Schauspielern ertheilte; doch findet man nichts erwähnt. Sobald eine Technik
105 der Schauspielkunst aufkam und sie zur Selbständigkeit heranwuchs, zog der Dichter sich zurück, und sein Einfluſs auf die Dramaturgie verschwand. Er durfte nur die vorhandenen Kräfte der Schauspieler bei seinen Dramen abschätzen, um ihnen die Hauptrollen anzupassen; etwa wie neuere Komponisten nach dem Mafs oder der Virtuosität vorzüglicher Sänger ihre Arien und Rollen schrieben. In dieser Weise verstand Sophokles, was sein Biograph sagt, *πρὸς τὰς φύσεις αὐτῶν (τῶν ὑποκριτῶν) γράψαι τὰ δράματα.* Daher gehörten den Tragikern namhafte Schauspieler fast ausschliefslich: so dem Aeschylus Kleander und Mynniskos (intpp. Arist. *Poet.* 27, 4. vgl. p. 32.), dem Sophokles Tlepolemus und Klidemides; sicher haben die gefeierten Virtuosen zwischen Sophokles und Euripides sich getheilt und vorzugsweise Rollen der alten Tragödie gespielt, wie Polus und Theodorus, Aristodemus und Neoptolemus.

4. Ordnungen und Abstufung der Schauspieler. Bekannt und klar sind ihre drei Stufen nebst den daran geknüpften Phrasen und bildlichen Ausdrücken, *δεύτερα λέγειν* gleich *assentari, secundas agere in republica, τρίτα λέγειν* den untersten Rang haben; ebenso bekannt dafs Sophokles den dritten Schauspieler (Vita Soph. und Suidas, *οὗτος πρῶτος τρισὶν ἐχρήσατο ὑποκριταῖς καὶ τῷ καλουμένῳ τριταγωνιστῇ*) heranzog, Aeschylus aber am Schlufs seiner S. Th. und noch mehr in seinen letzten Stücken davon Gebrauch machte. Vgl. oben p. 35. *Diog.* III, 56. *ὕστερον δὲ Θέσπις ἕνα ὑποκριτὴν ἐξεῦρεν — καὶ δεύτερον Αἰσχύλος, τὸν δὲ τρίτον Σοφοκλῆς, καὶ συνεπλήρωσαν τὴν τραγῳδίαν.* Hauptstellen bei Valesius *in Harpocr.* p. 293. sq., von Böttiger verarbeitet *De actoribus primarum, secundarum et tertiarum partium in fabulis Graecis,* Weimar 1797. Opusc. p. 311. sqq. Ein vierter Schauspieler wurde vermieden: *nec quarta loqui persona laboret Hor. A. P.* 192. cf. *Diomed.* III. p. 488. *μετεσκεύασται ὁ ἐξάγγελος εἰς Πυλάδην, ἵνα μὴ δ' λέγωσι Schol. Aesch. Cho.* 892. Die Komödie, zumal die Römische, war öfter veranlafst vier und

mehr Unterredner, wenn auch nur für ein kleines Pensum zu verwenden: Belege bei Fr. Fritzsche *Quatuor leges scenicae Graecorum poeseos* etc. Lips. 1858. Vielleicht kam aber selbst Sophokles einmal in den Fall, einen vierten Spieler in größerem Maße zu beschäftigen, nemlich für die Rolle des Theseus im Oed. Col. Wo man den vierten zu finden meinte, sprach man von einer beiläufigen Leistung des *choragium* oder dem *παραχορήγημα*. Diesen seltnen Fall berührt Pollux IV, 110. (nach Bekker) *ὁπότε μὲν ἀντὶ τετάρτου ὑποκριτοῦ δέοι τινὰ τῶν χορευτῶν εἰπεῖν ἐν ᾠδῇ, παρασκήνιον καλεῖται τὸ πρᾶγμα, ὡς ἐν Ἀγαμέμνονι Αἰσχύλου· εἰ δὲ τέταρτος ὑποκριτής τι παραφθέγξαιτο, τοῦτο παραχορήγημα ὀνομάζεται, καὶ πεπρᾶχθαί φασιν αὐτὸ ἐν Μέμνονι Αἰσχύλου.* Er scheint den Fall der Choephoren zu meinen. In der durch Dittographie verfälschten Notiz ist mit der Wetsteiniana und Hermann Opusc. VII. p. 346. das frühere Citat zu tilgen, weiterhin aber *ἐν Ἀγαμέμνονι Αἰσχύλου* herzustellen; auf einen *Μέμνων* ist kein Verlaß, man müßte denn an eine Variation des Titels Psychostasia denken, vgl. Nitzsch Sagenpoesie p. 617. Aber mit der Kritik des Citats ist diese vielbesprochene Stelle (davon auch C. F. Hermann *De distribut. person.* p. 39. 64. und einiges bessere bei Schulze in d. Diss. *De chori trag. hab. ext.* Berl. 1856. p. 24. ff.) keineswegs aufs reine gebracht; sondern sie bestätigt von neuem die Wahrnehmung, wie wenig Pollux mit den scenischen Alterthümern vertraut war. Niemand nennt oder kennt außer ihm ein *παρασκήνιον*, ein Supplement des Bühnenspiels; sachlich konnte solches nur durch einen Choreuten hinter der Scene bewirkt werden, also durch ein *παραχορήγημα*. Ferner spricht Pollux hierüber (abgesehen von dem schiefen Ausdruck *τέταρτος ὑποκριτής*) im Abschnitt vom Chor, und läßt kaum zweifeln daß er dieselbe Thatsache, den Ersatz des vierten Schauspielers aus dem Chor mißverständlich unter zwei Formeln befaßt habe. Der beiläufige Zusatz *ἐν ᾠδῇ* bezieht sich auf einen Fall, der für einen Choreuten paßt, wie beim Euripides, wo die Knaben Eumelus und Molossus in *Alc.* 393. ff. *Androm.* 504. ff. einige Verse singen, oder bei Aristophanes *Pac.* 114. ff. im Vortrag von des Trygaeus Tochter; das Scholion sagt dort, *τὰ τοιαῦτα παραχορηγήματα καλοῦσιν.* Letzterer Ausdruck wird beim Schol. *Ran.* 211. von den Nebenchören gebraucht, welche vor dem Hauptchore des Dramas auftreten; aber hier mag er schwerlich am Platz sein, 106 da der Choreg ohne weiteres einen Theil seines Chores hinter der Bühne beschäftigen konnte. So noch der bald vorüber rauschende Chor Agathons in den Thesmophoriazusen, der Jagdchor in Eurip. Hippolytus; nur die Festchöre mit denen Aeschylus seinen Eumeniden einen weihevollen Abschluß gibt, forderten ein gründliches Parachoregem. Als solches wird eine verborgen einfallende Stimme mehrmals bei den Komikern ge-

golten haben, und das pikante gelegentliche Wort eines Choreuten half den Dialog abrunden. Mehrere Scherze der Art sind noch jetzt in des Aristophanes *Equites* als Zugaben durch einen Choreuten wahrzunehmen: um von v. 234. zu schweigen (jeder sieht leicht daſs statt des nicht mehr vortretenden Nikias der Wursthändler reden müsse), so mögen alle vorgeblich unter dem Namen Demosthenes, der doch längst ausgespielt hat, eingestreuten scherzhaften Einfälle v. 282. fg. 319—321. 375—381. 436. für ein Mitglied des Chores ganz wohl sich schicken, und selbst den auf Demosthenes gemünzten Sarkasmus in den drei Versen 1259—61. konnte füglich einer aus dem Chor übernehmen. Sonst findet sich kein Anlaſs, der zur Annahme von einer überschüſsigen Rolle neben den drei Schauspielern berechtigt, und C. F. Hermann *de distrib. person.* p. 66. irrt, wenn er für den Gedanken, daſs Herolde vom Schauspielertrupp gesondert waren, auf Eust. *in Il.* p. 780, 49. sich beruft: *οἱ δὴ κήρυκες — ἀργὰ καὶ νῦν παρεισάγονται πρόςωπα, ὁποῖα πολλὰ καὶ ὕστερον καθ' ὁμοιότητα ποιοῦσιν οἱ σκηνικοί.* Das Verhältniſs und Ensemble der drei Spieler wird aber durch die Rangfolge mit bestimmten Attributen bedingt, in der Protagonist Deuteragonist Tritagonist standen. Die Protagonisten wurden jedem der certirenden Dichter durch das Loos zugetheilt; nur hatte der gute Schauspieler, der einmal gesiegt, soviel voraus daſs man ihn ohne Loos nach freier Verständigung wählte. Hesychius v. *Νέμησις ὑποκριτῶν* (mit Suidas übereinstimmend): *οἱ ποιηταὶ ἐλάμβανον τρεῖς ὑποκριτὰς κλήρῳ νεμηθέντας, ὑποκρινομένους τὰ δράματα· ὧν ὁ νικήσας εἰς τοὐπιὸν ἀκρίτως παρελαμβάνετο.* Man bedarf hier nicht der Muthmaſsung von Hemsterhuis *in Luciani Timon.* 51. *παρελάμβανε*: sie klingt hart und ist unnöthig, da der siegende Schauspieler unmittelbar neben seinem Dichter gedacht wird. Ob der selten erwähnte *Προαγὼν* (Bergk *in Arist. fragm.* p. 1137.) ein Probespiel war, bleibt ungewiſs. Der Dichter also dem die Drei zur Verfügung gestellt wurden, versah sie nach ihren Gaben, wie man dem Sophokles nachrühmt, mit den schicklichen Pensa. Die jüngeren Philosophen haben dieses Verhältniſs zwischen Dichter und Schauspielern oft und gut benutzt, wenn auch mit ungenauer Auffassung der Rollen, um figürlich den Satz klar zu machen, jeder solle die Rolle welche Gott ihm in dieser Welt auftrug spielen, und fern von Eitelkeit klug durchspielen: Maximus Tyr. VII. *init.* Synesius *de provid.* p. 106. Simplicius *in Epictet.* c. 28. und besonders Plotin. III, 2. p. 484. *Creuz.* — *ὥςπερ ἐν δράμασι τὰ μὲν τάττει αὐτοῖς ὁ ποιητής, τοῖς δὲ χρῆται οὖσιν ἤδη· οὐ γὰρ αὐτὸς πρωταγωνιστὴν οὐδὲ* 107 *δεύτερον οὐδὲ τρίτον ποιεῖ, ἀλλὰ διδοὺς ἑκάστῳ τοὺς προςήκοντας λόγους ἤδη ἀπέδωκεν ἑκάστῳ, εἰς ὃ τετάχθαι δέον.* Kaum darf man aus diesen Worten schlieſsen daſs noch bis zur Kaiserzeit das Schauspielwesen mit der alten Subordination fortdauerte.

Der **Protagonist** gebot über den zweiten und dritten Spieler, die sich ihm als ihrem Dirigenten fügten, sogar ihm zu Gunsten mit ihrem besseren Organ zurücktreten sollten (Cic. *Divin. in Caecil.* 15.), er dagegen übernahm die schwierigste, zugleich dem Künstler dankbarste Rolle, vorzugsweise die Titelrolle, wenn ihm auch das Stück gerade nicht den ausgezeichnetsten Rang zuwies. Letzteres meint, nur nicht in einer sachlich korrekten Ausführung, Plut. *Lysand.* 23. *οἷον ἐν τραγῳδίαις ἐπιεικῶς συμβαίνει περὶ τοὺς ὑποκριτάς, τὸν μὲν ἀγγέλου τινὸς ἢ θεράποντος ἐπικείμενον πρόςωπον εὐδοκιμεῖν καὶ πρωταγωνιστεῖν, τὸν δὲ διάδημα καὶ σκῆπτρον φοροῦντα μηδ' ἀκούεσθαι φθεγγόμενον*: cf. *Cic. p. Fl.* 27. Die nächste Stufe hatte der zweite Spieler; der **Tritagonist** figurirt in einfachen oder mittelmäſsigen Rollen, und die Vorträge der Boten oder Könige lieſsen sich eher verhunzen: Demosth. *F. L.* p. 418. *ἴστε γὰρ δήπου τοῦθ' ὅτι ἐν ἅπασι τοῖς δράμασι τοῖς τραγικοῖς ἐξαίρετόν ἐστιν ὥςπερ γέρας τοῖς τριταγωνισταῖς τὸ τοὺς τυράννους καὶ τοὺς τὰ σκῆπτρα ἔχοντας εἰςιέναι.* Mit wie groſsartiger Verachtung das Publikum über diese Heldenrollen des untersten Spielers wegsah, zeigt der Redner *de Cor.* p. 288. cf. *Luc. Necyom.* 16. Ein natürlicher Grund lag in dem Gefühl, daſs die künstlerische Leistung eines solchen Spielers mit trocknem Pathos im umgekehrten Verhältniſs zum Range stand, den er im Stück einnahm. Gleichermaſsen betont die Differenz zwischen jenem und dem Protagonisten, der vor ihm sich bücken muſs, Plut. *praec. polit.* p. 816. f. Im allgemeinen gilt der Satz, den Ariston von Chios nach Diog. VII, 160. aussprach, ein guter Schauspieler müsse den Thersites gleich geschickt wie den Agamemnon geben. Groſse Künstler wie Theodorus waren eifersüchtig auf den Beifall des Publikums, in dem Grade daſs sie um den frischesten Eindruck vorweg zu nehmen und an ihre Person zu fesseln die zuerst auftretenden Nebenrollen spielten: Aristot. *Politt.* VII. *extr.* *οὐθενὶ γὰρ πώποτε παρῆκεν ἑαυτοῦ προειςάγειν οὐδὲ τῶν εὐτελῶν ὑποκριτῶν, ὡς οἰκειουμένων τῶν θεατῶν ταῖς πρώταις ἀκοαῖς.* Wenn aber die Meister zu den untergeordneten Rollen sich herablieſsen, so verräth diese Resignation oder Hingebung eine nicht gewöhnliche Durchbildung der scenischen Kunst, und durch sie wurde das Ganze (wie Gervinus auf Anlaſs der gleichen Sitte im altenglischen Theater bemerkt) zur vollen künstlerischen Wirkung erhoben. Der Tritagonist diente für Geld als *μισθωτός*, Demosth. *de Cor.* p. 314. Später bespöttelt ihn als einen Hungerleider *Luc. Navig. extr.* und *Icaromen.* 29. *γελοῖον ἀνθρώπιον ἑπτὰ δραχμῶν ἐς τὸν ἀγῶνα μεμισθωμένον.* Um so weniger ist es glaublich daſs diese 108 tragischen Königsrollen einmal auch an den Protagonisten gekommen wären; Lucian wenigstens spricht *Necyom.* 16. *Apol. merc. cond.* 5. rhetorisch oder scheint die Namen nicht genau zu fassen.

Dies sind die Elemente der **Rollenvertheilung**, welche Müller Gr. L. Gr. II. 57. ff. durch Einmischung fremdartiger ästhetischer Motive verwirrt; die praktische Durchführung ist in den vorliegenden Stücken nicht immer klar, und erst in unserer Zeit sind Versuche gemacht worden das Detail zu bestimmen. Vorläufig besprach sie Lachmann *de mensura tragg.* vorn; gründlicher wurde diese Frage zuerst behandelt von C. F. Hermann *de distributione personarum inter histriones in tragg. Graecis*, Marb. 1840. 8. und weitschweifig in einer Beurtheilung der Schrift von J. Richter (Die Vertheilung der Rollen unter d. Schauspieler d. Gr. Trag. Berl. 1842.) in den Berl. Jahrb. 1843. März. Ein Nachtrag C. Beer über die Zahl der Schauspieler bei Aristophanes, Leipz. 1844. Einzelheiten bleiben hier paradox, doch sind solche für die Verfassung des Ganzen von geringerem Belang. Leicht versteht man die Praxis der Schauspieler, welche sich schnell umkleiden mufsten, um sofort eine neue Rolle zu übernehmen. Ein analoges Verfahren auf Englischen Bühnen erwähnt Elmsley *Class. Journ.* T. 8. p. 443. fg. hinter dem Leipziger Abdruck der Marklandischen Suppl. p. 242. Cf. *Schol. Eurip. Ph.* 93. *Aesch. Cho.* 892. und von der Komödie Aristides T. I. p. 351. *οὐδ' ὥςπερ ἐπὶ σκηνῆς στρατιώτης μετεσκεύασται, ὃς ἀρτίως ἦν γεωργός.* Als Aussteuer und herkömmliche Staffage namentlich des Heldenspielers gelten lautlose Trabanten, wie Sklaven die im täglichen Leben einen vornehmen Herrn begleiten, *δορυφορήματα*, und auch die Komödie gebraucht fleifsig stumme Personen, *κωφὰ πρόςωπα* (Lucian erwähnt mifsbräuchlich sogar *κωμικὰ δορυφορήματα*), sodann Plato, der sie zur scenischen Ausstattung seiner Dialoge verwendet und zum Merkmal einer grofsen Gesellschaft macht: Herm. *in Lucian. conscr. hist.* p. 23. Die Muthmafsung von Böttiger Furienmaske p. 125. dafs dieses Gefolge blofs angezogene Puppen gewesen, widerlegt Böckh *Gr. trag. princ.* p. 94. sqq. Solche Statisten mufste wol der Chorege stellen. Merkwürdig Hippokrates im *Νόμος* zu Anfang: *ὁμοιότατοι γάρ εἰσιν οἱ τοιοίδε τοῖσι παρειςαγομένοισι προςώποισιν ἐν τῇσι τραγῳδίῃσιν· ὡς γὰρ ἐκεῖνοι σχῆμα μὲν καὶ στολὴν καὶ πρόςωπον ὑποκριτοῦ ἔχουσιν, οὐκ εἰσὶ δὲ ὑποκριταί κτλ.* Eigenthümlich erscheint uns jetzt die stumme Rolle der Alkestis im Stück des Euripides, der sie gegen Ende verhüllt in halb komischer Weise vorführt; vermuthlich wurde sie durch irgend einen Statisten dargestellt. Dieses Drama, von dem wir wissen dafs es ein Satyrspiel vertrat, hat gleich dem Kyklops einen schlichten Dialog, und ungeachtet der nicht kleinen Zahl wechselnder Personen reichten zwei Schauspieler hin; eine dritte jugendliche Figur Eumelus hat eine kurze lyrische Rolle, 100 die gleich der des Molossus (oben p. 113.) am natürlichsten einem der Choreuten zufiel. Endlich wenn man nach dem **Spielhonorar** fragt, so läfst es sich wenigstens für den Protagonisten

nicht annehmen. Alle sonstige Notizen bei Böckh Staatsh. I. 132. (170. 2. Ausg.) fallen in eine jüngere Zeit; aus Isocr. *de antid.* 157. aber wird nichts entnommen, und die Notiz worauf Wieseler Satyrsp. p. 576. sich beruft, in der *Vita Aeschyli*, οὓς τὸ κοινὸν ἔτρεφεν, stammt nicht aus dem codex Mediceus sondern aus den jungen Zusätzen bei Robortellus. Allerdings empfing Aristodemus ein Talent für sein Spiel: Gracchus *ap. Gell.* XI, 10. *uti in terra Graecia, quo in tempore Graecus tragoedus gloriae sibi ducebat talentum magnum ob unam fabulam datum esse, homo eloquentissimus civitatis suae Demades ei respondisse dicitur: Mirum tibi videtur, si tu loquendo talentum quaesisti? ego ut tacerem, decem talenta a rege accepi.* Dieses Witzwort wird ein Kapitel vorher und in *Vitt. X. Oratt.* p. 848. B. dem Demosthenes beigelegt, und zwar mit Nennung des Polus; doch gab diesen Lohn, den er selbst als einen ungewöhnlichen bezeichnet, nicht Athen sondern König Philipp, der den Aristodemus als seinen Gesandten oder Unterhändler (Aeschin. *F. L.* p. 30.) gebrauchte. Beiläufig sind hier zwei Beschlüsse zu nennen, welche von den Amphiktyonen zum Schutz der Athenischen Schauspieler (οἱ περὶ τὸν Διόνυσον τεχνῖται οἱ ἐν Ἀθήναις) gefaſst wurden; man fand sie vor kurzem beim Theater in Athen: Philologus Bd. 24. 537. ff. Alexander hat wol zuerst (Plut. Alex. 29.) den Schauspielern eine gewinnreiche Laufbahn eröffnet.

Unbestritten ist die Bedeutung der Protagonisten und ihr Einfluſs auf das Schicksal der Tragödien. Diesen wichtigen Punkt hat Welcker d. Gr. Trag. p. 910. fg. und sonst nicht unbemerkt gelassen. Zwar was Aristoteles sagt *Rhet.* III, 1, 4. τὰ μὲν οὖν ἆθλα σχεδὸν ἐκ τῶν ἀγώνων οὗτοι λαμβάνουσι· καὶ καθάπερ ἐκεῖ μεῖζον δύνανται νῦν τῶν ποιητῶν οἱ ὑποκριταί κτλ., kann unmöglich den paradoxen Gedanken enthalten, daſs die Schauspieler jener Zeit besser gewesen als die Dichter; er meint vielmehr daſs sie mehr als jene bedeuteten und ihr Schicksal mehr noch als das Publikum in der Gewalt hatten. Hier wie sonst in alter und neuer Zeit glänzte die Schauspielkunst, als die Blüte der dramatischen Poesie vorüber war. Darum fanden selbst gute Tragiker sich bewogen, damit die Künstler dankbare Rollen fänden, Episodien einzulegen und Partien auszuspinnen, *Poet.* 9. — ἀγωνίσματα γὰρ ποιοῦντες καὶ παρὰ δύναμιν παρατείναντες πολλάκις διαστρέφειν ἀναγκάζονται τὸ ἐφεξῆς. Im allgemeinen haben gleichwohl die Schauspieler mit Takt und praktischer Einsicht die Dichter und ihr Repertoir ausgesucht, wenn sie gleich den Text ihrer Neigung anpaſsten. Sie wählten nach Graden der λέξις ἀγωνιστική, sie strebten zu den Höhepunkten des Ethos und Pathos, διὸ καὶ οἱ ὑποκριταὶ τὰ τοιαῦτα τῶν δραμάτων διώκουσι *Rhet.* III, 12, 2. Theodorus und Aristodemus spielten wol die Antigone, nicht aber des Euripides Phoenix,

Demosth. *F. L.* p. 418. Bekannt sind die Worte *Cic. de Off.* I, 31. *illi enim non optimas sed sibi accommodatissimas fabulas eligunt.* 110 *qui voce freti sunt, Epigonos Medumque; qui gestu, Melanippam, Clytaemnestram etc.;* diesen Satz erläutern Belege der berühmtesten Römischen Tragöden. Vor allen galten Sophokles und Euripides, nicht aber Stücke des Aeschylus, wenn auch Welcker auf *Plut. Symp.* IX, 1. verweist. Im allgemeinen zeugt dafür Plut. *Demosth.* 7. und er ist zuverläfsiger als Luc. *Iov. tragoed.* 41. Polus spielte meisterhaft in Elektra und Oedipus auf Kolonos, Theodorus in der Merope und den Troerinnen, Plut. *Pelop.* 39. genauer als Aelian. *V. H.* XIV, 40. Zuletzt müssen Erfahrungen empfindlicher Art gemacht sein, wenn man von Staatswegen jedem Uebergriff der Schauspieler durch gesetzliche Schranken zu begegnen versuchte. Solche bezweckte der warme Verehrer der Tragiker L y k u r g, über dessen Verfügung in der zum Theil schon p. 29. erwähnten Notizensammlung *Vitt. X. Oratt.* p. 841. F. manches unklar berichtet wird: *εἰςήνεγκε δὲ καὶ νόμους — τὸν δὲ ὡς χαλκᾶς εἰκόνας ἀναθεῖναι τῶν ποιητῶν, Αἰσχύλου Σοφοκλέους Εὐριπίδου, καὶ τὰς τραγῳδίας αὐτῶν ἐν κοινῷ γραψαμένους φυλάττειν καὶ τὸν τῆς πόλεως γραμματέα παραναγινώσκειν τοῖς ὑποκρινομένοις· οὐκ ἐξεῖναι γὰρ αὐτὰς ὑποκρίνεσθαι.* Der scheinbare Wortverstand, man habe die Stücke der drei Meister, in dem Augenblick wo sie durch Standbilder und Revision ihrer Werke geehrt wurden, nicht mehr spielen sollen, sondern der Staatssekretär habe (wie noch Wachsmuth meinte) den ganzen Nachlafs jener Tragiker alljährlich vorgelesen, war zwar ein Unverstand, der augenscheinlich aller gemeinen Logik und dem ganzen Zusammenhang widersprach; dennoch hat er ehemals genug Unruhe gestiftet. Mehrere (Böckh am Ende der Schrift *de Gr. trag. pr.* und Grysar im Anfang seines Programms) bekämpften ihn sogar mit gelehrten Belegen, um die stete Fortdauer jener Tragiker auf den Theatern nachzuweisen. Von einem vernünftigen Gesetz durfte man sicher nur eine praktische Bestimmung oder Modalität erwarten, gegen die kein Schauspieler verstofsen sollte; soweit war *παρ' αὐτὰς* ein glücklicher aber unzureichender Vorschlag von Wyttenbach. Hierauf baute Heinrich seine Besserung *οὐ γὰρ ἐξεῖναι παρ' αὐτὰς ὑποκρίνεσθαι*, worin der nicht klar ausgedrückte Sinn liegen mufs „denn kein Spieler solle von den urkundlichen Exemplaren der Tragödien abweichen"; diesem Zweck gemäfs nahm er mit anderen an dafs der Staatssekretär sich einer furchtbaren Mühewaltung unterzog, indem er während der Aktion selbst (oder wie Nissen *de Lycurgi vita* p. 88. meint während der Probe) nachlas; als ob hiedurch der möglichen Interpolation vorgebeugt oder ein polizeiliches Korrektiv erlangt wäre. Welcker p. 908. erkannte zwar die Unstatthaftigkeit einer so nutzlosen Tortur, erklärt aber die gewöhnliche Lesart „denn es sollte

forthin nicht ohne dies frei stehen die Tragödien zu spielen wie bisher," weder klar noch leicht genug, und wenn er dafür annimmt dafs der Grammateus gar umständlich dem Schauspieler, der sich meldete, das Staatsexemplar vorgelesen, wobei jener es mit dem seinigen verglich, so steht der Sprachgebrauch ent-111 gegen, da *παραναγινώσκειν* nur das Kollationiren oder Vergleichen mittelst einer *recognitio* bedeutet (Aeschin. *F. L.* 135. Lobeck *in Phryn.* p. 218.), wo der Dativ unzuläfsig: daher sarkastisch im Gegensatz von Parteien die mit einander um die Wette lesen Demosth. *de Cor.* p. 315. *Φέρε δὴ καὶ τὰς τῶν λειτουργιῶν μαρτυρίας . . ὑμῖν ἀναγνῶ· παρ' ἃς παρανάγνωθι καὶ σύ μοι τὰς ῥήσεις ἃς ἐλυμαίνου, ἥκω λιπὼν κτλ.*, das heifst, denen gegenüber magst du zur Parallele die von dir verhunzten Rollen deklamiren. Am Vorschlag von Kayser, *καὶ οὐκ ἐξεῖναι π. αὐτὰς ὑ.*, mifsfällt die Gliederung, da Haupt- und Nebenbestimmung in einander fliefsen. In jedem Fall sieht man dafs der Verfasser etwas nachläfsig *αὐτὰς* auf den revidirten Text bezieht. Allen Bedenken wird daher mit einer leichten Emendation begegnet, welche das Recht des Sekretärs wie des Schauspielers wahrt: *καὶ τὸν τῆς πόλεως γραμματέα παραναγινώσκειν, τοῖς δ' ὑποκρινομένοις οὐκ ἐξεῖναι παρ' αὐτὰς ὑποκρίνεσθαι*, jener sollte die Texte der Tragiker einer Revision unterwerfen, die Schauspieler aber nur nach den daraus abgeleiteten oder revidirten Exemplaren (wie früher die Rhapsoden nach Solons *ὑποβολή*) spielen. Die Diss. von O. Kern *De publico A. S. E. fabularum exemplari Lycurgo auctore confecto*, Bonn 1863. nützt wenig, und das p. 24. ausgesprochene Resultat, dafs Lykurgs Exemplar weder alle Dramen noch in primitivem Text enthielt, ist unsicher und ohne Werth. Man fragt nunmehr ob der Gedanke des Redners erfüllt und zur Ausführung gebracht worden. Aus der bekannten Erzählung von Galenus in *Hippocr. Epidem.* III, 2. T. XVII, 1. p. 607. *Lips.* die Heyne *Opp.* I. p. 127. benutzt, erhellt nur dafs nach der Sage das vom Staat anerkannte Exemplar der grofsen Tragiker aus Athen nach Alexandria kam; ob es auch diplomatisch gereinigt war und ob die beabsichtigte Revision noch am Schlufs des klassischen Zeitalters zu Stande kam? Wir zweifeln; alsdann hätte der Text einige Sicherheit erlangt, und doch fehlte diese z. B. dem Aeschylus schon bei den Alexandrinern, noch mehr aber den gröfsten und besten Chorgesängen. Jetzt sind Interpolationen der Schauspieler, das sichtbare bleibende Denkmal ihrer Kunst, eine Thatsache, welche gleichsam im Fleisch der Texte steckt und wovon oft genug die Scholien (am reichlichsten zur Medea des Euripides) aus den Arbeiten der Alexandriner berichten; letztere beriefen sich auf kein authentisches Exemplar, sondern erwähnen nur die besseren Antigrapha. Die Forschung über Spuren jener fortgesetzten Interpolationen ist allmälich

ein wichtiges, wenn auch methodisch noch nicht festgesetztes Moment der Kritik seit den ersten Versuchen Valckenaers an den Phoenissen geworden, und hat über alles Erwarten sich ausgedehnt; der Bericht von den drei Meistern wird die Resultate vermerken. Alte Bemerkungen hierüber bei Valck. *in Phoen.* 1286. Böckh *de Gr. trag. princ.* p. 14. sq. vgl. Welcker p. 1313. und Wunder *Em. in Soph. Trach.* p. 164. sq. Es gab also Traditionen selbst von Kleinigkeiten der Recitation (wie *Schol. E. Med.* 85.), und noch mehr wufste man von Licenzen der Schauspieler, die sich in Einzelheiten und in Einmischung von Reminiscenzen kenntlich machten, anzugeben; doch hat das Alterthum keine planmäfsige Verfälschung im Grofsen und in starken Massen angenommen. Es ist nun schwer zwischen den Zusätzen der Nachdichter, der Schauspieler und der gelehrten Leser oder der Grammatiker eine Grenze zu ziehen; nur fühlt man wol dafs letztere sich auf kleinere Partien im Ausdruck beschränkten. Darüber wird künftig sicherer sich urtheilen lassen, wenn eine zusammenhängende Forschung über Interpolationen im Euripides, dem reichsten Stoff dieses Gebiets, gelingen sollte. Hauptsäch-112 lich sind Sentenzen, Moral und schmückende Zuthaten aus dem Munde der Schauspieler geflossen.

Ueber Schulzucht und künstlerische Disciplin der Schauspieler erfahren wir gerade soviel, dafs uns der Schlufs auf einen gröfseren Umfang dieser Propädeutik gestattet ist. Hesychius und Phot. v. *Μελιτέων οἶκος: ἐν τῷ τῶν Μελιτέων δήμῳ οἶκός τις ἦν παμμεγέθης, εἰς ὃν οἱ τραγῳδοὶ (φοιτῶντες) ἐμελέτων.* Ohne triftigen Grund wird *Μελιτέων* (Wieseler Theater p. 184.) angezweifelt und dafür sogar das Unding *Μελετῶν* empfohlen. Bei der Erwähnung von Melite denkt man zunächst an den *Διόνυσος Μελπόμενος*, der dort ein Heiligthum hatte. Für solche Vorübungen diente vielleicht das von Pollux benannte Gebäude *χορὸς* IX, 41. Proben im Odeum scheint auch das seltsam stilisirte Schol. Aristoph. *Vesp.* 1104. zu besagen: *ἔστι τόπος θεατροειδής, ἐν ᾧ εἰώθασι ποιήματα ἀπαγγέλλειν πρὶν τῆς εἰς τὸ θέατρον ἀπαγγελίας.* Der *φωνασκὸς* welcher die Künstler zur Durchbildung der Stimme (*πλάττειν φωνήν* Casaub. *in Pers.* p. 63. Jahn im Hermes II. 421.) und angemessenen Recitation anleitete, ist in Th. I. p. 24. erwähnt. Auf die *pronuntiatio* legte Demosthenes (*Quintil.* XI, 3, 6.) das gröfste Gewicht, und er lernte dafür von Schauspielern, Plut. *Dem.* 7. *Vitt. X. Oratt.* p. 844. E. Die Griechen waren dort und in der Gestikulation weit lebhafter und individueller, erzielten auch gröfseren Effekt als die Römer, wie man aus jenem ganzen Kapitel Quintilians abnimmt; sie unterwarfen sich überdies einer strengen und mehr langwierigen Technik. Cic. *de Orat.* I, 29. *Quid est oratori tam necessarium quam vox? tamen me auctore nemo dicendi studiosus Graecorum*

more tragoedorum voci serviet, qui et annos complures sedentes declamitant et cotidie antequam pronuntient vocem cubantes sensim excitant, eandemque cum egerunt sedentes ab acutissimo sono usque ad gravissimum sonum recipiunt et quasi quodam modo colligunt. Aristot. *Probl.* 11, 22. *καὶ πάντας ἂν ἴδοιμεν τοὺς φωνασκοῦντας, οἷον ὑποκριτὰς καὶ χορευτὰς καὶ τοὺς ἄλλους τοὺς τοιούτους, ἕωθέν τε καὶ νήστεις ὄντας τὰς μελέτας ποιουμένους.* Davon gelegentlich *Galenus de comp. medicamentorum*, vgl. Lessing Theatr. Bibl. 3. p. 135. ff. Selbst noch kurz vor dem Auftreten übte man die Stimme, *ἀποπειρώμενος τῆς φωνῆς Poll.* IV, 88. Von der Stärke des Vortrags (darauf spielt Diog. Laert. VII, 20. an) sind Andeutungen in Aesch. *S. Th.* 169. ff. Eurip. *Hec.* 1109. enthalten. Einen naiven Zug der leiblichen Kasteiung, der auch Tragöden sich unterwarfen, gibt Plut. *Symp.* IX, 1. *ἐμνήσθη τε καὶ τῆς Θεοδώρου τραγῳδοῦ γυναικός, οὐ προςδεξαμένης αὐτὸν ἐν τῷ συγκαθεύδειν ὑπογύου τοῦ ἀγῶνος ὄντος· ἐπεὶ δὲ νικήσας εἰςῆλθε πρὸς αὐτήν, ἀσπασαμένης καὶ εἰπούσης, Ἀγαμέμνονος παῖ, νῦν ἐκεῖν' ἔξεστί σοι.* Für die Stärke des Gedächtnisses zeugt schon das Mangeln eines Souffleurs. Ein solcher konnte keinen Platz auf der Bühne (wie Böttiger *Opp.* p. 292. sah) finden, und die Sprache hat dafür ebenso wenig ein Wort gebildet. Zwar glaubte Meineke, dem Hermann *Opp.* V. p. 304. und andere beitraten, auf den Ausdruck *ὑποβολεὺς* in Plut. *praec. polit.* p. 818. E. sich berufen zu können: *ἀλλὰ μιμεῖσθαι τοὺς ὑποκριτάς, πάθος μὲν ἴδιον καὶ ἦθος καὶ ἀξίωμα τῷ ἀγῶνι προςτιθέντας, τοῦ δὲ* 113 *ὑποβολέως ἀκούοντας καὶ μὴ παρεκβαίνοντας τοὺς ῥυθμοὺς καὶ τὰ μέτρα τῆς διδομένης ἐξουσίας ὑπὸ τῶν κρατούντων.* Allein der ausgesprochene Gegensatz, dafs der Politiker zwar seine Rolle mit Selbständigkeit durchspielen soll, aber gegenüber einer höheren oder wetteifernden Gewalt zur Selbstbeschränkung sich bequemen müsse, läfst nur auf den Phonaskos sich deuten; wir wissen wenigstens dafs ein solcher den C. Gracchus durch einen Ton seines Instruments an Mäfsigung erinnerte, Plut. *Ti. Gr.* 2. *Gell.* I, 11. u. a. Es wird der *monitor* der Römischen Bühne sein, den Grysar über das Canticum in d. Sitzungsberichten der phil. hist. Cl. d. Wiener Akad. XV. p. 372. vergleicht. Frauenrollen: Darstellung des Polus *Gell.* VII, 5. Ueber den Eindruck dieser Mimik Goethe „Frauenrollen auf dem Römischen Theater durch Männer gespielt“ Werke 38. p. 174. Das Prädikat *γυναικόφωνος* bei Pollux IV, 114. hat hierauf keinen Bezug. Die Geschmeidigkeit des Theodorus der seine Stimme den verschiedenen Rollen mit individualisirender Wahrheit anpafste (wir sagen, nicht sich sondern seine Helden spielte), rühmt Aristot. *Rhet.* III, 2, 4. *οἷον ἡ Θεοδώρου φωνὴ πέπονθε πρὸς τὴν τῶν ἄλλων ὑποκριτῶν· ἡ μὲν γὰρ τοῦ λέγοντος ἔοικεν εἶναι, αἱ δ' ἀλλότριαι*, cf. Ps. Plut. *de aud. poett.* p. 18. C. Wie früh aber die Moralität der Schau-

spieler in Verruf kam zeigt Aristoph. *Nub.* 1092. Die Thatsache hat Aristoteles anerkannt, aber in mehr als einer Weise *Probl.* 30, 10. (citirt von *Gell.* XX, 4.) die Frage beantwortet, *Διὰ τί οἱ Διονυσιακοὶ τεχνῖται ὡς ἐπὶ τὸ πολὺ πονηροί εἰσιν*; Plato bemerkt zwar, wer Charaktere jeglicher Art und sittliche Situationen sogut als das Gegentheil darzustellen sich gewöhne, werde selber charakterlos; doch dieser Vorwurf trifft mehr die Kunst als das Individuum. Dagegen wäre nicht rathsam die Notiz bei Hesych. v. *Ἀριστόδημος* hieher zu ziehen; cf. Meineke *Com.* II. p. 104. Dafs aber mancher Schauspieler mit Wissenschaft und Schulbildung bekannt war, ersieht man aus den Angaben bei Plut. *Demosth.* 28.

Vom Kostüm Hauptstelle Pollux IV, 115—120. *περὶ ὑποκριτῶν σκευῆς*, und die Fortsetzung IV, 133—142. *περὶ προςώπων τραγικῶν καὶ σατυρικῶν.* Seine beste Quelle war des Eratosthenes *Σκευογραφικός.* Von einigen Punkten Böttiger über die Furienmaske, Genelli Theater zu Athen p. 81. ff. und bündig in Umrissen Müller Gesch. d. Gr. Litt. II. 41—44. Schöne *de personarum in Euripidis Bacchabus habitu scenico*, L. 1831. und vor anderen Wieseler Satyrspiel p. 630. ff. und sonst, wo die Theile der scenischen Tracht genauer bestimmt werden, Bekleidung der Schenkel *ἀναξυρίδες*, gepolstertes Wams *σωμάτιον*, Aermel oder *χειρῖδες* (p. 750.) und anderer gewählter Schmuck, wodurch man die göttlichen und heroischen Gestalten in grofser Abstufung vom Haupt bis zu den Füfsen idealisirte. Für das Detail der Masken: Böttiger *de personis scenicis*, *vulgo larvis*, Weimar 1794. *Opusc.* 114 p. 220—234. und (v. Köhler) Masken, ihr Ursprung und neue Auslegung einiger der merkw. auf alten Denkm. Petersb. 1833. 4. (aus d. Abhandl. d. Petersb. Akad. d. Wiss.) wo das erheblichste Material für Antiquitäten der Dionysischen kunstlosen und künstlichen Masken vereinigt ist und durch charakteristische Bilder der frühesten Masken erläutert wird. Einen vollständigen Ueberblick der Masken mit den nöthigen Nachweisen gibt Wieseler Theatergebäude Taf. 5. und p. 40. ff. Den alten Laubmasken der Griechen gleicht die Laubeinkleidung oder Laubhülle, mit der ehemals statt einer Larve die Knaben bei Deutschen Frühlings- und Sommerfesten sich umgaben: Grimm Deutsche Mythol. p. 744. ff. Denkmäler und Stellen zeigen hinlänglich dafs nicht Mennig, Most und ähnliche Färbemittel als Symbole der festlichen Stimmung (wie *Suid. v. Θέσπις* erzählt) den Uebergang zu den dramatischen Masken bahnten, sondern die Sitte der Autokabdalen, Ithyphallen und der verwandten Gefolgschaft des Bacchus (*Ath.* XIV. p. 622. B.), welche Wangen und Kinn mit Larven aus symmetrisch gelegten Pflanzenblättern und aus Baumrinden bedeckten; Leinwandblätter sind später an die Stelle getreten. Durch die Masken (meint *Gell.* V, 7.) wollte man die

Stimme verstärken und den Schall länger zusammenhalten; ein Gedanke der nach blofser Etymologie schmeckt. Freilich mufs es uns schwer fallen den Maskenzwang mit der Freiheit des Vortrags zu reimen, besonders da die Masken häufig den ganzen Kopf bedeckten. Wenig ist die Rede von einer Klasse der Masken, die man *ἔκσκευα* nannte: Hesych. *τὰ παρεκόμενα πρόςωπα ἐπὶ σκηνῆς*, wie man aus der umständlichen Beschreibung Poll. IV, 141. (wo bisher *ἔνσκευα* stand) ersieht, solche die zu besonderen Scenen und momentanen Charakterzügen pafsten. Frazenhaft fielen zuweilen Masken der alten Komödie aus, *κωμῳδικὸν μορμολύκειον* Aristoph. *fr.* 97. woher der geistreiche, von den Erklärern mifsverstandene Scherz *Equ.* 230—33. Denn der Komiker motivirt dort die gräuliche Maske des Kleon mit dem launigen Vorgeben, kein Künstler habe gewagt sie anzufertigen. Auch sonst war die Erscheinung des ausgehöhlten staffirten wattirten Schauspielers mit einem lockigen, steil ansteigenden Wulst (*ὄγκος*) abenteuerlich genug, ganz wie Lucian sie beschreibt *de Saltat.* 27. (*coll. Iov. Trag.* 41.) *ὡς εἰδεχθὲς ἅμα καὶ φοβερὸν θέαμα εἰς μῆκος ἄρρυθμον ἠσκημένος ἄνθρωπος, ἐμβάταις ὑψηλοῖς ἐποχούμενος, πρόςωπον ὑπὲρ κεφαλῆς ἀνατεινόμενον ἐπικείμενος καὶ στόμα κεχηνὸς πάμμεγα ὡς καταπιόμενος τοὺς θεατάς· ἐῶ λέγειν προστερνίδια καὶ προγαστρίδια· προςθετὴν καὶ ἐπιτεχνητὴν παχύτητα προςποιούμενος, ὡς μὴ τοῦ μήκους ἡ ἀρρυθμία ἐν λεπτῷ μᾶλλον ἐλέγχοιτο· εἶτ' ἔνδοθεν αὐτὸς κεκραγώς, ἑαυτὸν ἀνακλῶν καὶ κατακλῶν κτλ.* Darauf hat noch *Iustinus Mart. Opp.* p. 507. angespielt. Wie die Leute von Hispalis vor einem so kolossal ausgestopften Ungethüm anfangs erschraken, dann aber vor seinen aufgespreitzten Worten (*ἐπεὶ δὲ ἐξάρας τὴν φωνὴν καὶ κεχηνὼς ἐφθέγξατο, φυγῇ οἱ πλεῖστοι ᾤχοντο, ὥςπερ ὑπὸ δαίμονος ἐμβροντηθέντες*) aus einander stoben, hat Philostr. *V. Apoll.* V, 9. in ergetzlichen Zügen geschildert. Vielleicht das sonderbarste Stück mögen die form-
115 losen Stelzen sein, die man auf dem Mosaikfufsboden im Vatikan erblickt, Wieseler Taf. 7. 8. Dafs die Hauptstücke des Kostüms von Aeschylus herrührten, lehren die früher p. 32. gegebenen Stellen.

d. Das Attische Publikum.

5. Einen bestimmenden Einflufs übten auf das Drama die Zuschauer und Hörer des Dichterwortes aus; und wenn diese Gattung durch einen Reichthum harmonischer Kunstmittel vollendet wurde, so hatten jene daran keinen geringen Antheil. Kein Publikum ist im Alterthum oder in modernen Zeiten mit so gründlicher Neigung seinen Dramatikern gefolgt, keins hat mit gröfserer Hingebung

ihre genialen Schöpfungen begleitet, lebhafter bewundert und mit tieferem Kunstverstande gefafst; auch war wol keins das die Bühnendichter wegen seines scharfen kritischen Blicks mehr zu fürchten hatten. Dieses Attische Publikum war aber weder buchgelehrt noch vornehm und mit den geschliffenen Sitten der feinen Welt vertraut, ja nicht einmal an guten Ton und geschmackvolle Konvenienz gewöhnt. In desto höherem Grade kam den Athenern eine geistige Schule zu statten, worin sie zum Verständnifs ächter Poesie vorbereitet und befähigt wurden das Richteramt über die Meister der Litteratur mit Sicherheit und gesundem Urtheil zu führen; jene Vorschule regte die natürlichen Gaben des Volkes an und bereicherte sie nicht mit Kenntnissen sondern mit den Einsichten und Formen einer idealen Welt. So vorgeübt und genährt ging Athen auf die neue Bahn der genialen Bildung ein, welche die Dramatiker dem Denken, der sittlichen Weisheit und der künstlerischen Arbeit eröffneten. Die Jugend Athens war in einer Auswahl der nationalen Poesie erzogen und aufgewachsen. Fast spielend lebte sie von Kindheit an mit den idealen Formen, den heiteren Anschauungen und goldenen Aussprüchen der Epiker und der Elegie, frühzeitig empfing sie dort den unverlöschlichen Eindruck der dichterischen Plastik, und die Blütenlesen des Epos die man auch an Festen vernahm, setzten einen Begriff von epischem Stil und Vortrag fest, mit dem die Tragödie selber ihre Komposition begann. In reiferen Jahren (§. 19.) wurde dieser Begriff erweitert, als die Jugend zu den musikalischen Rhythmen der Meliker
116 überging und einen Reichthum von Ideen und Formen aus den Bildern der mannichfaltigsten politischen, religiösen und geselligen Zustände zog. Ein solcher Kursus volksthümlicher Poesie war die gesunde Nahrung, welche den Attikern die Kraft gab nach den Perserkriegen einen höheren Standpunkt an Stelle der bisher landschaftlichen Dichtung einzunehmen. Durch den Schwung einer grofsartigen Zeit getrieben forschten sie nach dem obersten Gesetz der sittlichen Ordnung und machten den Zusammenhang göttlicher und menschlicher Dinge zur Aufgabe des Denkens

und Schaffens: als Organ dieser neuen Einsichten schuf Aeschylus die Tragödie, welche das tiefste Motiv und den Grund aller Attischen Dichtung enthält. Allmälich stieg man von einem so weitumfassenden, fast spekulativen Standpunkt zur politischen Wirklichkeit im ausgedehnten Attischen Bundesstaat herab, als unter der Verwaltung des Perikles aus dem harmonischen Zusammenwirken aller praktischen und theoretischen Kraft ein Verein staatsmännischer Einsicht mit Litteratur und plastischer Kunst hervorging. Diese reiche, durch grofse Charaktere bezeichnete Gegenwart stellte die Triebfedern und Gegensätze des Lebens in der kräftigen Wechselseitigkeit weltlicher ethischer religiöser Interessen vor Augen, und leitete den tragischen Dichter auf das substanzielle Gebiet des Staates und des durch Irrthum oder Willkür gestörten Rechts. Dem Sophokles war vergönnt die Blüte der Attischen Gesellschaft und die feinsten Erscheinungen edler Persönlichkeit zu schauen, und er hat mit ebenso tiefer als mafsvoller Beobachtung, in künstlerischer Schönheit und Beherrschung der Form, seine Zeitgenossen in das innere Getriebe der sittlichen Welt, in den Streit zwischen dem freien Willen und den unsichtbaren Schranken der menschlichen Gesellschaft eingeführt. An der Tragödie besafsen also die Attiker eine Schule der Humanität, sie wurde der Höhepunkt ihrer Intelligenz und Aufklärung, wo sie den reichsten Stoff zum Nachdenken über Götterthum, Sittlichkeit und politische Gesellschaft (§. 73.) fanden; sie dankten ihr aber auch das Verständnifs einer höheren Form, der edlen poetischen Diktion und die Durchbildung des Atticismus. Die Tragiker 117 wurden daher von der Jugend und dem gereiften Mannesalter als Lehrer anerkannt, denen man ein tiefes Wissen und überlegene Kenntnifs menschlicher und göttlicher Weisheit zutraute; die gebildeten (wenn man die Frauen ausnimmt) waren ihre treuen Hörer, und verehrten sie mit einer Andacht und Hingebung, die keinen gediegenen Ausspruch der Tragödie (§. 21, 1. Anm.) fallen liefs. Aber auch die Schaulust nährten Theorikengelder oder die Spende von zwei Obolen, welche seit Perikles aus der

Staatskasse den ärmeren Bürgern gezahlt und als Eintrittsgeld an den Theaterpächter entrichtet wurden; weiterhin empfingen sämtliche Bürger das Theorikon. Hiedurch steigerte sich der Besuch des Theaters; unter demselben Titel wurden nicht geringe Staatsgelder noch als Beitrag zur anständigen Feier der grofsen Feste gewährt. Es ist unbekannt seit welcher Zeit die Sitte bestand, freigebig die Besucher des Theaters mit Speise und Trank zu stärken, um bei den Anstrengungen des vielstündigen Schauspiels auszudauern; es ist aber gewifs dafs man schon am frühen Morgen im Theater sich einfand.

Eine gänzlich verschiedene Stellung nahm das Publikum zu seinen Dichtern ein, sobald der Peloponnesische Krieg in Hellas Wurzel schlug. Athen war unmerklich ein anderes geworden, der ideale Geist von ihm gewichen und in einen unbeständigen Geschmack umgewandelt, seitdem es die reine Demokratie zu geniefsen begann und abgewandt von den Hellenischen Interessen an selbstsüchtiger Politik ein lebhaftes Gefallen fand. Diese jüngeren Athener wurden unruhig und launenhaft, die Macht der Reflexion und der verständigen Berechnung galt über Autorität, das Prinzip der Subjektivität durchlief eine geregelte Bahn unter den epochemachenden Einflüssen der Sophisten, welche für die neue Richtung zeitgemäfse Theorien aufstellten und als Werkzeug des räsonnirenden Verstandes zu jedermans Gebrauch eine Wissenschaft des Stils verbreiteten, aus der die früheste Praxis der Attischen Prosa, die demokratische Beredsamkeit ihre Waffen zog. Das Urtheil schärfte sich, der Vortrag sollte durch Raschheit und Leichtigkeit glänzen, der Wetteifer der Kräfte durch das Gemeingut einer flüfsigen Formenbildung und durch 118 die Mannichfaltigkeit der politischen Verhältnisse gefördert entwickelte jedes Talent und eröffnete dem begabten Volk einen unbegrenzten Spielraum. Alle Seiten der Virtuosität die den Attiker (§. 71. Anm.) auszeichnen, kritischer Blick, durchdringende Beobachtung, witzige Charakteristik, der praktische Geist der immer frische Kraft aus der Theorie zu ziehen weifs, der dialektische Takt im Erfassen der Gegen-

sätze, Gaben die sich mit der Lust an geselligem Verkehr und regem Gespräch verbanden, haben damals auf einem fruchtbaren Boden sich vollständig entwickelt. So feine Kenner der Poesie zu befriedigen war schwer, und der Anspruch an den Tragiker wurde noch durch eine planmäfsige Kritik gesteigert und wach erhalten, welche die von wachsender Gunst aufgenommene Komödie mit Geist und beifsendem Spott betrieb. Diese besafs dafür ein Recht, da sie den vollständigen Gegensatz zur Tragödie bildet; beide theilten sich nunmehr (auch an denselben Theatertagen) in das Attische Publikum, und boten ihm eine vollkommne Schule der höheren Poesie, worin man Scherz und Ernst in raschen Uebergängen verknüpfen lernte. Die Komiker zogen aus der Tragödie den wirksamsten Stoff für Parodie, für den überraschenden und lächerlichen Kontrast zwischen dem erhabenen, pomphaften oder steifen Ton und dem alltäglichen Wort; und wenn eine solche Mischung vielleicht das edelste Mittel der Komik war, so forderte sie zugleich geübte Zuhörer mit schneller Fassungskraft und einem sehr umfassenden Gedächtnifs für individuelle Wendungen und Eigenheiten des tragischen Stils. Dieser regelmäfsige Verkehr mit den verschiedensten Spielarten der dramatischen Gattung hat den Attischen Geschmack geläutert, durch feine Sonderung der Stile das Urtheil gesichert und an Reinheit des Ausdrucks gewöhnt. Seitdem begann man die Form der Tragödie mit geschärfter Aufmerksamkeit und mit weniger geneigtem Blick zu betrachten, ihre Pracht und Vornehmheit wurde nicht mehr wie sonst (p. 50.) als unerläfslich aufgenommen, auch der Tragiker sollte fafslich reden und mit gewandter Rhetorik den Ton der leichten gesellschaftlichen Rede wiedergeben; zuletzt genügten nicht einmal die Reize der formalen Kunst ohne reiche geistige Nahrung für den reflektirenden Verstand. Nach beiden Seiten entsprach Euripides dem Bedürfnifs, der erste Dichter welcher vom Pathos der antiken, in sich geschlossenen Diktion zu dem allen zugänglichen Ton des feinen Gesprächs und zur edlen Beredsamkeit des Gemüths herabstieg, aber auch der erste der die Grundgedanken der damaligen Staats-

umwälzung als Probleme der bürgerlichen moralischen religiösen Ordnung besprach, der die Kritik der Gegenwart und die Pathologie der Leidenschaften zum wesentlichen Inhalt der tragischen Poesie gemacht und hiedurch das Publikum beschäftigt hat. Die Tragödie stellte sich jetzt völlig auf den Boden des menschlichen Lebens und des Gewissens. Dieser subjektive Standpunkt behauptete fernerhin sein Recht, und das Interessante galt an Stelle der hohen Ideale; zu den ursprünglichen Formen und zum naiven Glauben war die Rückkehr unmöglich geworden.

Vor einem so scharfsinnigen und geweckten, durch vielfache Mittel der Bildung und durch den stärksten politischen Wechsel gereiften Volk und zumal dem Publikum der Ochlokratie gegenüber hatten die Tragiker einen schwierigen Stand. Sie konnten den Einflüssen der revolutionären Bewegung sich nicht entziehen, ihre Kunst hielt sogar in allen wesentlichen Punkten (p. 41. ff.) mit den damaligen Ansprüchen gleichen Schritt, ohne doch diesen Geschmack lange zu befriedigen. Die Tragödie selbst, wiewohl noch immer popular und angesehen, war doch nicht mehr ein ausschliefsliches oder unentbehrliches Organ der Attischen Intelligenz. Ebenso wenig konnten die Tragiker dauernde Gunst erwarten, auf Pietät und persönliche Verehrung zählen, von der sie in früheren Tagen umgeben auf unantastbarer Höhe gestanden hatten, als man von diesen Dichtern einen Schatz religiöser und sittlicher Bildung empfing. Jetzt sollten sie stets von neuem gegen jüngere Nebenbuhler ihren Platz behaupten und vor das Gericht kritischer Zuschauer treten, die Sympathien der Zeitgenossen fesseln und mit einem Aufwand geistreicher Mittel in ihre hochgespannten aber wandelbaren und vom Moment abhängigen Stimmungen eingehen. Seitdem nun aber alles rasch und ohne den Anspruch an ein vollendetes Werk vorüber zog, gefiel die neueste Poesie, wenn auch mit den Mängeln der Oberflächlichkeit und seichten Arbeit behaftet, durch ihre Neuheit, und besonders wurden Aufführungen neuer Dramen an einem Hauptfest (τραγῳδοῖς καινοῖς) als höchster Genufs mit Ungeduld erwartet. Ein Wohlgefallen an den schönsten

Erzeugnissen der Poesie blieb zwar und steigerte vorübergehend die Kraft der tüchtigsten Dramatiker, aber der Andrang der dilettantischen Mittelmäſsigkeit machte den Wetteifer unbehaglich, und niemand konnte mehr auf den Dank einer erhitzten Menge rechnen. Neben den Dichtern muſsten auch die Schauspieler ihre Kraft anspannen: groſse Künstler wurden lebhaft bewundert, während Miſsgriffe, selbst leichte Verstöſse dem geübten Ohre der Zuhörer sich nicht verbargen, und lärmende Beweise des Miſsbehagens unter allen Gestalten der θεατροκρατία vorkamen. Ohne Zweifel war der Geschmack des zahlreichen Publikums in jeder Spielart des tragischen und komischen Dramas, wozu noch die freien Scherze der Paroden sich gesellten, durchgebildet worden und ein trefflicher Rückhalt, nicht nur um Kunst und künstlerische Technik auf einer Höhe zu halten und vielseitig zu gestalten, sondern auch um Uebertreibung und Verirrung abzuwehren; allein Charakter, Ernst und ruhiges Urtheil gingen verloren. Daher liefen in den Jahren der politischen Gleichmacherei die Werke der Meister und der Mittelmäſsigkeit wirre durch einander, denn auch den Stümper krönte vorübergehend die grausame Laune der Zuschauer, und man wundert sich kaum, was doch den Alten auffiel, daſs Euripides, wiewohl er mit groſser Aufmerksamkeit gehört und in treuem Gedächtniſs bewahrt wurde, nur einige wenige Siege gewann. Mit dem Sturz der Athenischen Hegemonie verlöscht das Feuer und entzündliche Genie des Publikums; nirgend verräth es weiter strenge Kritik und Ueberlegenheit des Geschmacks, wodurch seine Tragiker gezügelt und in eine neue Richtung gedrängt werden konnten; wenn auch Athen den Sinn für Eleganz und korrekte Darstellung nicht verleugnet. So hat hier von neuem sich bewährt wie sehr die duftigste Blüte der Kunstbildung eine Gunst ist, die nur kurzen, reich entwickelten Zeiträumen gehört, wo der feine Blick in die Geheimnisse der Poesie gleichsam auf den Spitzen des fruchtbarsten Momentes schwebt.

5. Lessing Dramat. I, 2. „Es ist nur Ein Athen gewesen, es wird nur Ein Athen bleiben, wo auch bei dem Pöbel das sittli-

che Gefühl so fein, so zärtlich war, dafs einer unlauteren Moral wegen Schauspieler und Dichter Gefahr liefen von dem Theater herabgestürmt zu werden.“ Demosth. *Ol.* III. p. 32. *καὶ γνῶναι πάντων ὑμεῖς ὀξύτατοι τὰ ῥηθέντα.* Man nehme hiezu die schöne Bemerkung von Böckh Staatsh. d. Ath. II, 12. dafs die Feier der Attischen Feste verschwenderisch war, im Aufwand selbst mit dem Hofhalt prachtliebender Fürsten wetteifern konnte, gleichwohl aber edler war, weil sie zur Verherrlichung des Ganzen diente, weil alle Bürger daran theilnahmen, und diese Feierlichkeiten, die sich anfangs unter den Schutz der Religion stellten, durch Spiele mächtig auf die Volksbildung wirkten, den Gemeinsinn ebenso sehr als den Geschmack und das Kunsturtheil weckten und befestigten. Jenes feine, zarte, mit sicherem Blick eindringende Gefühl, das sogar in den radikalen Massen der Ochlokratie wohnt, ist der Rückhalt und das leitende Motiv aller vorstehenden Thatsachen, und sämtliche Nachweise bedeuten nur einen Kommentar dafür. Freilich ist hier eine nothwendige Voraussetzung, wiewohl selten beachtet, die Scheidung der Zeiten. Das Publikum welches Aeschylus und Sophokles in ihrer Blütezeit fanden, war treuer und, wir wollen nicht verkennen, nachsichtiger als es später gegen Euripides und seine Nebenbuhler sein konnte. Zwar wurde schon Aeschylus, seitdem er nicht mehr allein mit Ansehn die tragische Dichtung vertrat, über die Athener mifsvergnügt, und er kam auf der Bühne selbst in äufserste Lebensgefahr; aber diese schneidende Differenz hing nicht mit Forderungen an den Künstler zusammen, sondern traf ein Bedenken des Mythos oder eine Frage der politischen Religion. Dem Sophokles hätten die Zeiten der Ochlokratie weder so viele Siege noch zur Anerkennung für sein Meisterwerk ein Feldherrnamt ertheilt. Am wenigsten liefs sich erwarten dafs ein so gestimmtes Volk für die stetige Trilogie, für den Kreislauf eines verwickelten Mythos und tiefsinniger Ideen länger geduldig blieb, für die langen Chorlieder mit ihrer schwierigen Gliederung und Wortstellung genug Ausdauer behielt oder mit dem kurzen, auf keine Spannung berechneten Dialog weiter sich begnügte. Wir selber müssen hier von jenen Erfahrungen ausgehen, welche schon das Alterthum an einer fortschreitenden gesellschaftlichen Litteratur, an der Attischen und an der Römischen des 1. Jahrhunderts der Kaiserzeit überraschten: eine lange Reihe von Meisterwerken steigert den Anspruch der Kritik, der Geschmack wird verwöhnt und ermüdet, eine leichtlebige Zeit setzt auf die zu kräftige Kost auch einmal pikantes zur Abwechselung, bis man triviales oder modisches sich gefallen läfst, endlich fordert die gebildete Welt in ihrer wachsenden Ungeduld einen Grad der Raschheit, Präzision des Vortrags und geistreichen Ton. Hiernach wird man leichter

einsehen dafs nicht weniges, was man als persönliches Verdienst des Sophokles und Euripides, als ihre Verbesserung oder Erfindung zu m betrachten pflegt, eine Wirkung der Zeit war, deren Forderungen die Dichter entgegenkamen.

Zahl und Klassen der Zuschauer. Je mehr der Gemeingeist sank, desto leidenschaftlicher strömten die Bürger Athens zum Theater. Bekannt ist die Rüge (des Theopompus) bei Iustin. VI, 9. — *in dies festos apparatusque ludorum reditus publicos effundunt, et cum actoribus nobilissimis poetisque theatra celebrant, frequentius scenam quam castra visentes, versificatoresque meliores quam duces laudantes.* Solche Zeiten waren geneigt einen Astydamas durch Standbilder zu verherrlichen. Die Gesamtzahl der Einwohner (der auf ungefähr 30,000 geschätzten Bürger und Metoeken) setzt symbolisch als Frequenz des Attischen Publikums Plato *Symp.* p. 175. E. *ἥγε παρὰ σοῦ νέου ὄντος οὕτω σφόδρα ἐξέλαμψε καὶ ἐκφανὴς ἐγένετο πρώην ἐν μάρτυσι τῶν Ἑλλήνων πλέον ἢ τρισμυρίοις*, cf. Aristoph. *Eccl.* 1168. (1132.) *τρεῖς μυριάδας Ἀθηναίων* Herod. V, 97. Dies bedeutet fast den Kern der Bevölkerung, den die Tragödie versammelte: *Legg.* II. p. 658. D. *τραγῳδίαν δὲ αἵ τε πεπαιδευμέναι τῶν γυναικῶν καὶ τὰ νέα μειράκια καὶ σχεδὸν ἴσως τὸ πλῆθος πάντων.* Im übrigen war man durch den Gebrauch der Dichter seit Hesiodus (erörtert von Bergk Zeitschr. f. Alt. 1837. Nr. 55.) gewöhnt jene Zahl kollektiv wie *sexcenti* zu fafsen und in hyperbolischen Phrasen zu verwenden; Plato meint was wir ein volles Haus nennen. Selbst die nicht beschränkte Vertheilung des Theorikon setzt die Gesamtzahl der Bürger voraus. Auch Knaben, vermuthlich von älteren Mitgliedern der Familie geführt, waren Hörer der Komödie und vernahmen manch schmutziges Stücklein: Stellen bei Becker Charikles III. 145. Dagegen liefse sich an der Anwesenheit der Frauen zweifeln. Sie blieben mindestens den Aufführungen der alten Komödie fern, und man darf gegen die von Richter Zur Würdig. der Aristoph. Kom. Berl. 1845. p. 21. ff. wortreich entwickelte Ansicht schon auf die Natur und Künste dieser Komödie sich berufen, denn sie beweisen mehr als der Wink *Pac.* 956. Ob nun Matronen oder doch Hetaeren einen Platz im Theater hatten, wagt man aus *Eccl.* 22. und *Schol.* kaum abzunehmen, denn die Bezeichnung eines Volksbeschlusses, *ὥστε τὰς γυναῖκας καὶ τοὺς ἄνδρας χωρὶς καθέζεσθαι καὶ τὰς ἑταίρας χωρὶς τῶν ἐλευθέρων*, ist allgemein gehalten und ohne Nennung des Theaters. Eher erwartet man dafs Frauen die Tragödie schauten, denn der Ton des tragischen Gedichts konnte sie nicht verscheuchen; doch ist dies so leicht nicht zu erweisen. Dagegen Böttiger Kl. Schr. I. 295. ff., dafür Böckh *Gr. tr. princ.* p. 38. Schlegel, Jacobs Verm. Schr. IV. 272. ff. 303. ff., *Ed. du Méril* in *Revue archéol.* 1863. VIII. 128. ff. Ausführlich Becker Charikles III. 128. ff. 2. Aufl.

Am wenigsten hat dort C. Fr. Hermann p. 140. gefördert; hauptsächlich erwiesen ihm die Platonischen Stellen das Recht der Attischen Frauen im Theater zu sitzen, selbst Komödien zu hören; 123 nur möchten anständige Frauen eine solche Gelegenheit nicht sehr benutzt haben. Allein wenn wir die Phrasen einer modernen Anschauung fern halten, so müssen wir immer vom Satz ausgehen, dafs die Festlichkeit der Dionysien in Athen aufser Beziehung zu Frauen stand und einzig die Männer versammelte. Plätze für Frauen finden sich nirgend im Attischen Theater angedeutet. Die Geschichte bei Pollux von den Frauen, welche den Eumeniden des Aeschylus mit Entsetzen zuschauten, geht vielleicht auf die Pointen eines epigrammatischen Einfalls zurück; die Notiz des Satyrus bei Ath. XII. p. 534. C. beweist nichts. So bleiben nur drei Stellen Platos, zwei der *Leges*, aus einer Zeit welche den Verfall des Theaters sah, II. p. 658. D. erläutert durch VII. p. 817. C. — *δημηγορεῖν πρὸς παῖδάς τε καὶ γυναῖκας καὶ τὸν πάντα ὄχλον*, und eine weniger belehrende *Gorg.* p. 502. D. *ῥητορικήν τινα πρὸς δῆμον τοιοῦτον οἷον παίδων τε ὁμοῦ καὶ γυναικῶν καὶ ἀνδρῶν καὶ δούλων καὶ ἐλευθέρων.* Diese lassen in ihrer starken Färbung entweder den derb gezeichneten Begriff der popularen Elemente oder ein gemischtes Publikum erkennen, zu dem die Tragödie sogut durch Theater als durch Lesung und Unterricht dringt. Höchstens bleiben gebildete Frauen, von besserer Geburt oder Hetaeren, wofern ein kleines weibliches Publikum in Platos Zeit bei den Schauspielen zuläfsig war. Sogar in der christlichen Zeit finden wir ein ähnliches Verhältnifs: Müller *de genio saec. Theodos.* II. p. 61. sq.

Theorikon: Böckh Staatsh. I. 235—40. (mit einigen Zusätzen 2. Ausg. p. 306. ff.) wiederholt von Grysar p. 20. fg. Der Betrag desselben soll gewechselt haben, doch war Diobelie fast die Regel; ursprünglich aber betrug nach Philochorus das Eintrittsgeld eine Drachme; wir wissen nicht ob auch für ein dreitägiges Fest. Das Geld wurde an den *θεατρώνης* oder *θεατροπώλης* entrichtet; und da manche Leistung welche das Theaterwesen erforderte, dem Choregen nicht konnte zugemuthet werden, so wäre denkbar dafs einiger Aufwand vom Theaterpächter bestritten wurde. Dahin würden namentlich die beträchtlichen Kosten für Bewirthung des Publikums im Lauf der Aufführung gehören. Meincke *Com.* II. p. 295. *Spectantibus inter ludos scenicos antiquitus vinum et bellaria oblata fuisse docet locus Philochori hos ipsos Pherecratis versus* (*ap. Ath.* p. 485. D.) *respicientis apud Athen.* XI. p. 464. F. *Ἀθηναῖοι τοῖς Διονυσιακοῖς ἀγῶσι τὸ μὲν πρῶτον ἠριστηκότες καὶ πεπωκότες ἐβάδιζον ἐπὶ τὴν θέαν καὶ ἐστεφανωμένοι ἐθεώρουν, παρὰ δὲ τὸν ἀγῶνα πάντα οἶνος αὐτοῖς ᾠνοχοεῖτο καὶ τραγήματα παρεφέρετο —. μαρτυρεῖν δὲ τούτοις καὶ Φερεκράτη τὸν κωμικόν, ὅτι μέχρι τῆς καθ' ἑαυτὸν ἡλικίας οὐκ*

ἀνίκους εἶναι τοὺς θεωροῦντας. Jenes ἠριστηκότες erläutert den Scherz des lustigen Aristophanischen Chores in *Ran.* 370. ἠρίστηται δ' ἐξαρκούντως, den Brunck und andere misverstanden, Halm sogar in das Gegentheil ἠσίτηται verändert. Einen sehr populären Zug, wie mancher aus Verdrufs über schlechtes Schauspiel am Kuchen sich gerächt habe, lernt man aus Aristot. *Eth.* X, 5. καὶ ἐν τοῖς θεάτροις οἱ τραγηματίζοντες, ὅταν φαῦλοι οἱ ἀγωνιζόμενοι ὦσι, τότε μάλιστ' αὐτὸ δρῶσιν.

Noch spät erhielten sich die Tragiker in der alten guten Meinung, dafs sie Meister in jedem Wissen wären. Dieser Wahn veranlafste den Plato zur eifrigen Polemik *Rep.* X. p. 598. *E.* μετὰ τοῦτο ἐπισκεπτέον τήν τε τραγῳδίαν καὶ τὸν ἡγεμόνα αὐτῆς Ὅμηρον, ἐπειδή τινων ἀκούομεν ὅτι οὗτοι πάσας μὲν τέχνας ἐπίστανται, πάντα δὲ τἀνθρώπεια τὰ πρὸς ἀρετὴν καὶ κακίαν καὶ τά γε θεῖα. Die Mehrzahl war in den tragischen Mythen ziemlich bewandert; um diesen Vortheil beneidet Antiphanes *Ath.* VI. pr. den Tragiker: Μακάριόν ἐστιν ἡ τραγῳδία Ποίημα κατὰ πάντ'· εἴγε πρῶτον οἱ λόγοι Ὑπὸ τῶν θεατῶν εἰσιν ἐγνωρισμένοι, Πρὶν καί τιν' εἰπεῖν· ὡς ὑπομνῆσαι μόνον Δεῖ τὸν ποιητήν. Zwar sagt Aristoteles *Poet.* 9, 8. ἐπεὶ καὶ τὰ γνώριμα ὀλίγοις γνώριμά ἐστιν: aber dieser Mangel an gründlicher Kenntnifs ist ein Vorwurf, der das Publikum der heutigen Theater in noch höherem Grade treffen würde, wollte man ein gutes historisches Wissen von ihm begehren. Weit mehr kommt in Betracht dafs Aristoteles am Schlufs seiner Politik das damalige Publikum in zwei Klassen theilt, — ὁ θεατὴς διττός, ὁ μὲν ἐλεύθερος καὶ πεπαιδευμένος, ὁ δὲ φορτικὸς ἐκ βαναύσων καὶ θητῶν κτλ. Am schwersten wiegt aber der Vorwurf der Flüchtigkeit und Parteinahme, den mancher alte Komiker aussprach: vor allen Aristophanes, dann in feiner Form Eupolis *ap. Stob. S.* IV, 33. *fr. inc.* 1. mit dem Schlufswort, μὴ φθονεῖθ', ὅταν τις ἡμῶν μουσικῇ χαίρῃ νέων. Man mag hier immerhin in Anschlag bringen dafs jeder selbstbewufste Künstler mit wachsamster Eifersucht den vom Nebenbuhler gewonnenen Erfolg zu kritisiren pflegte; doch hatte der Jüngere keinen leichteren Stand als der bewährte Dichter. Auch der alte Meister mufste zusehen dafs er nicht fiel. Sophokles zog gegen Philokles, Euripides gegen Xenokles, Aristophanes gar gegen Ameipsias den kürzeren; aber trotz aller Unbill wurden die Komiker (sie sind es aber die sich am lautesten beklagen, Arist. *Equ.* 521. ff. und *Eccl.* 506. μισοῦσι γάρ ἦν τὰ παλαιὰ πολλάκις θεώμενοι), nicht müde um die Gunst ihres kunstverständigen Publikums, der δεξιοὶ θεαταί zu ringen. Wir hören ja von Plato *Lach.* p. 183. A. dafs, wer Talent fühlt, nur nach Athen geht, um auf dem ersten Theater der Welt zu glänzen. Euripides führte freilich einen kleinen Krieg mit seinem Publikum, das er wol gering anschlug, und gerieth mit ihm durch gewagte Stellen in so starke

Kollisionen, dafs er bisweilen genöthigt war sofort Auskunft zu geben: Belege sind gesammelt bei *Danae fr.* 13. *Melanippe fr.* 1. und beim *Ixion*. Aristoteles erzählt noch *Rhet.* III, 15. dafs Euripides, als ihn jemand mit einer gerichtlichen Klage wegen ketzerischer Aeufserungen bedrohte, dieses ungehörige Forum ablehnte, *ἔφη γὰρ αὐτὸν ἀδικεῖν τὰς ἐκ τοῦ Διονυσιακοῦ ἀγῶνος κρίσεις εἰς τὰ δικαστήρια ἄγοντα.* Man hat Vermuthungen über diesen Handel angestellt, und sogar vorausgesetzt dafs die Preisrichter mit einer religiösen Censur der Dramatiker beauftragt waren: s. Sauppe im unten genannten Aufsatz über die Wahl der Richter p. 13. Wir dürfen aber den Geschmack der Athener anders beurtheilen als Aelian (unten p. 145.) that, schon weil uns unbekannt ist wieweit hier die Sympathien in jedem Falle sich geltend machten. Goethe welcher die Klippen der Theaterwelt kannte sagt im Meister (B. 4. K. 16.) erschöpfend: „Das Publikum hat eine eigene Art gegen öffentliche Menschen von anerkanntem Verdienste zu verfahren; es fängt nach und nach an gleichgültig gegen sie zu werden, und begünstigt viel geringere aber neu erscheinende Talente; es macht an jene übertriebene Forderungen und läfst sich von diesen alles gefallen."

Endlich übten die Zuschauer ein disciplinarisches Recht, indem sie die Schauspieler ehrten oder rügten: Th. I. p. 98. Wie die Kunstrichter der tragischen Bühne zu Paris legten sie ein vorzügliches Gewicht auf würdige Deklamation, richtige Betonung und schönen Vortrag der Glanz- und Titelrollen, namentlich der *ῥήσεις*. Kleinigkeiten sind ihnen in ihren so grofsen Räumen hörbar geblieben, wie die Geschichten des Hegelochus und anderer (Schol. E. *Or.* 269. Schol. Arist. *Eccl.* 22.) zeigen. Am übelsten erging es der Mittelmäfsigkeit, welche die dritten Rollen verdarb, denn an solchen pflegte man sein Gelüst gründlich zu befriedigen, was Demosthenes mit grofser Genugthuung erzählt *de Cor.* p. 315. *ἐξέπιπτες, ἐγὼ δ' ἐσύριττον*, und *F. L.* p. 449. *εἰ ὅτε μὲν τὰ Θυέστου καὶ τῶν ἐπὶ Τροίᾳ κακὰ ἠγωνίζετο, ἐξεβάλλετε αὐτὸν καὶ ἐξεσυρίττετε ἐκ τῶν θεάτρων καὶ μόνον οὐ κατελεύετε οὕτως, ὥστε τελευτῶντα τοῦ τριταγωνιστεῖν ἀποστῆναι.* Mehr bei Casaub. *in Ath.* VI, 11. Böttig. *Opusc.* p. 317. Hier gab es eine reiche Nomenklatur, *κλώζειν, πτερνοκοπεῖν* (Poll. II, 197. IV, 122. Plato *Legg.* III. p. 700. C. *οὐ σύριγξ ἦν οὐδέ τινες ἄμουσοι βοαὶ πλήθους, καθάπερ τανῦν, οὐδ' αὖ κρότοι ἐπαίνους ἀποδιδόντες*), *λιθοβολεῖν* und andere Formen einer *θεατροκρατία πονηρά*, deren geräuschvollen Unfug Plato p. 701. A. verdammt. Der Gipfel des Beifalls für den Schauspieler ist *εὐημερεῖν*. In König Philipps Zeit überschlugen sich diese theatralischen Neigungen, als ob sie zum Bedarf des Lebens gehörten: davon zeugen die Geschichte der Theorika, deren Misbrauch von Demosthenes bekämpft wird, und die vermuthlich aus Theopomp entlehnte, fast an Hyperbel

streifende Charakteristik in der oben (p. 131.) ausgezogenen Stelle bei Iustin. VI, 9. Manches im Treiben dieser heifsblütigen Naturen mufste nüchternen Köpfen als Uebermafs erscheinen, und bereits ms Plutarch (p. 99.) rechnet den Athenern kaufmännisch nach, wieviel gutes Geld sie für glänzende Repräsentation ihrer klassischen Dramen aufgewandt hätten: wir aber wollen den Enthusiasmus eines Volks bewundern, dem das geistige Schaffen und die Blüte der Poesie höher als alles Geld stand, und dürfen auch den korporativen Sinn ehren, der mit feinem Ehrgefühl im Sieg eines Chores den Ruhm und Stolz seines Stammes sah.

e. Aufführung der Dramen, Theatertage, Siege.

6. Um zur Aufführung zu gelangen, mufsten Dramen oder Tetralogien dem Archon (Anm. zu §. 114, 2.) zur Prüfung vorgelegt werden. Von ihm hatte der Dichter einen Chor zu begehren (*χορὸν αἰτεῖν*), und erst durch Verleihung desselben (woher die Bedeutung der Formel *χορὸν διδόναι*, ein Stück oder einen Dichter gutheifsen) wird das Gedicht anerkannt und der Oeffentlichkeit werth erachtet. Alsdann konnte der Dramatiker sich in den Wettstreit begeben (*δρᾶμα καθεῖναι*) und die nöthigen Einrichtungen mit dem Koryphaeus und den Schauspielern vorbereiten. Zuletzt wurden Preisrichter (*κριταὶ οἱ ἐκ Διονυσίων*) aus den zehn Stämmen und als ihre Repräsentanten durch das Loos gewählt, um nach Eid und Gewissen über die wetteifernden Chöre, mittelbar über das Schicksal der aufgeführten Dramen abzustimmen. Die Zahl der Richter über den kyklischen Chor und die Tragödien wird nicht angegeben, zehn Mitglieder sind einmal unter zufälligen Umständen bestellt worden; da nun aber fünf Richter für die Komiker in Athen und in Sicilien anerkannt waren, so müssen der Analogie gemäfs die Richter der Tragiker in gleicher Zahl erwählt sein. Man darf glauben dafs ihr Ausspruch, wenn er auch parteiisch oder oberflächlich erschien, die Stimmung eines so zahlreichen und gebildeten Volkes wiedergab.

Dem alten Herkommen zufolge stritten die Komiker mit je einem Stück, die Tragiker längere Zeit mit je dreien oder einer Trilogie; letztere wurde mit Bezug auf das angehängte Satyrspiel auch Tetralogie genannt. Dafs

die Tetralogie, wenn nicht immer als organische Gruppe (p. 34. ff.) doch als Verband von vier Dramen noch während des Peloponnesischen Krieges bestand, ist im allgemeinen gewifs; sobald aber die Tragiker mit vereinzelten Stücken auftraten, mufste das Satyrdrama die Stellung eines Nachspiels aufgeben. Pratinas hatte zuerst die Satyrn, die possierlichen Begleiter des Dionysos, auf die Bühne gezogen, und ein naives Festspiel mit sinnlicher Scenerie des alterthümlichen Naturdienstes unter den Schutz der Religion gestellt. Diese Satyrn, wie die dramatische Darstellung eines solchen Naturalismus hiefs, wurden ein Anhang der Tragödien; je weiter aber die tragische Poesie fortschritt und je mehr sie von den ursprünglichen Formen des Dionysischen Kultes sich losrifs, desto lästiger wurde jenes Vermächtnifs einer formlosen Zeit, und immer weniger liefs sich zwischen den ungefügigen Elementen ein Vertrag stiften, welcher dem wild laufenden Schwank neben der hohen Kunstdichtung einen nicht überflüfsigen Platz anwies. Der alterthümlichste Tragiker vermochte noch mit genialer Kraft und Heiterkeit dieser Aufgabe zu genügen, und Aeschylus galt für den Meister der satyrischen Poesie; auch besafs seine Zeit noch genug unbefangene Stimmung, um das derbe Spiel ohne Anstofs aufzunehmen. Er und Sophokles behandelten dort vorzüglich Mythen der versteckten landschaftlichen Fabel oder der untergeordneten Sagenkreise; diese Beiläufer oder Ergänzungen der heroischen Stoffe gaben Bilder einer ungebändigten Vorzeit, deren wüste Leidenschaft im Streit mit einer jüngeren Welt beim Beginn sittlicher Ordnungen erlag und der besonnenen Tapferkeit weichen mufste. Soweit hatte das Satyrspiel für den denkenden Geist einigen Reiz, wenn es in Kontrasten der alten und neuen Zeit die Vorstufen der gesetzlichen Zustände schauen liefs; solche Gemälde der dämonischen Natur vertrugen manchen derben Zug der Sinnlichkeit, da Figuren des niederen Ranges zwar in Muthwillen und grober Lüsternheit sich vordrängten, zuletzt aber im Zusammenstofs mit einer ritterlichen und edlen Persönlichkeit den Sieg der Tugend und Klugheit verherrlichen mufsten. Hauptsächlich also

trat im Satyrspiel die Naturseite des menschlichen Lebens
12 hervor, wo sie neckisch die Grenzen der Gesellschaft berührt und sich an ihrer gesetzlichen Sitte bricht; beiläufig auch Abenteuer phantastischer Art, die zur Abrundung eines tragischen Mythos oder der vorhergehenden Trilogie dienten, namentlich weissagende Daemonen (wie Proteus und Glaukos) oder das Ereignifs der Sphinx, die manches Streiflicht auf den Gang einer grofsen Begebenheit warfen. In einer Mehrzahl dieser Dramen glänzte Herakles, der als rüstiger Kämpfer gegen Barbaren und Unholde nach allen Seiten eingriff, nicht selten auch von Gier und Wollust überwältigt oder sonst in unwürdige Lagen sich verstricken liefs. Hier lernte man die Fabel gewaltthätiger oder schlauer Geister, eines Kerkyon, Busiris, Amykos; Salmoneus, Syleus, Skiron, Kyklops, neben Autolykos oder Sisyphos, wofür mancher Stoff in den ergiebigen Beiwerken der Odyssee und der Hesiodischen Epen angedeutet war; kleine Scherze boten Liebschaften der Götter, wie Amymone und Inachos. Viele Themen stammten aus dem dämmernden Alterthum oder aus entlegenen Winkeln der formlosen Sage, die der Einbildungskraft einen weiten Spielraum eröffnete; sie bildeten gleich Arabesken einen phantastischen Rahmen, der die tragischen Gruppen umschlang. So besafs man am Satyrspiel eine dramatische Zwischenstufe, welche der Tragödie näher stand als dem bürgerlichen Lustspiel; dieses kecke Nachspiel dämpfte das vom hohen Pathos erregte Gefühl, milderte den herben Ernst der tragischen Dichtung durch einen behaglichen Schlufs, und der an den Ausgang gestellte Rückblick in einen überwundenen Zeitraum der rohen Gewalt, in das Reich der Märchen und des abenteuerlichen Naturtriebs, wo keine sittliche Schranke galt, sondern Adel und bäuerliches Wesen, Heroen und Satyrn nebst den Geistesverwandten in schroffem Anprall zusammentrafen, versöhnte mit den schweren Erfahrungen auf tragischem Gebiet und liefs die theuer errungenen Wahrheiten der Sittenwelt in freundlichem Licht erscheinen. Einem solchen Standpunkt entsprachen die Scenerie, da das Stück unter freiem Himmel und in ländlicher Einsamkeit zu spielen

pflegte, der leicht und locker gehaltene Plan, der schlüpfrige Tanz Sikinnis, der mit scherzhaften aber anmuthigen Metris verbunden eine sinnliche Gesellschaft verrieth, die gemischte Diktion, welche zum niederen Stil herabging und Idiotismen, kecke Wendungen und unfeine Bilder nicht verschmähte. Doch hatten die frühesten Satyrographen, Aeschylus Achaeus Ion (diese beiden wetteiferten in der Fabel der Omphale), wenngleich sie Glossen und Wörter von örtlicher Farbe zuliefsen, den Grundton des tragischen Ausdrucks bewahrt. Sie durften ein so bequemes Beiwerk ihrer Kunst ausbilden, und dieses gutgelaunte Nachspiel der Trilogie gefiel, solange noch ein harmloses Gemälde des Naturlebens galt; aber bald versiegten die geeigneten Mythen, und nachdem Sophokles nicht nur die Trilogie gelöst, sondern auch den Standpunkt der Tragödie geändert hatte, verlor das Satyrspiel an Boden und dichterischem Werth. Als endlich die Komödie mit reicheren Motiven das Gebiet des kecken Humors und der phantastischen Dichtung selbständig übernahm, mufste diese Dichtung überflüfsig werden. Dennoch erhielt sich ein heiterer Nachtrag im Gefolge der äufserlich fortdauernden Tetralogie. Gleichzeitig versuchte zwar Euripides (wie man noch in der Alkestis wahrnimmt, vgl. p. 116.) das Herkommen für eine Spielart der Tragödie zu nutzen, wo kleine mythische Themen auch ohne Chor der Satyrn in einer Mischung von Ernst und Scherz entwickelt wurden und der lockere Plan an den Wechsel von Kontrasten geknüpft in einen heiteren Schlufs auslief. Aber durch diese Wandelung gerieth das Satyrspiel auf den Scheideweg zwischen Tragödie und Komödie, und den Ansichten der Alten, welche die poetischen Gattungen rein und ohne Mischung bewahrten, entsprach ein Gemisch aus Tragödie und Komödie wenig, wo tragischer Ernst durch ein komisches oder vielmehr burleskes Element abgeschwächt und in ein geringfügiges Resultat verflüchtigt wurde. Zuletzt hat daher das Satyrdrama sich unmerklich verloren, und man weiss nicht ob die Versuche der jüngeren gelehrten Dramatiker wie des Lykophron einigermafsen das alterthümliche Spiel erneuern

130 konnten. Die Grammatiker schenkten diesem Zweige der dramatischen Litteratur nur mäfsiges Interesse; schon in ihrer Zeit war der gröfsere Theil verschollen. Da wir nun häufig auf geringe Citationen angewiesen sind, so fehlen oft die sicheren Merkmale, wodurch die Satyrspiele der tragischen Meister sich erkennen lassen. Die jetzt überlieferte Zahl derselben steht in keinem richtigen Verhältnifs zu den Trilogien: nemlich für Aeschylus etwa 10 aus einer Gesamtzahl von ungefähr 70 Dramen, für Sophokles (aus angeblich 113 Stücken) höchstens 18, für Euripides 8 neben 68 Tragödien. Hiernach mögen die Satyrdramen als unwesentliche Beiwerke frühzeitig aus den Tetralogien sich verloren haben.

7. Ueber die Theatertage bleibt im allgemeinen kein Bedenken, da sie mit den Dionysischen Festen zusammenfallen; aber die Zahl und Verfassung der letzteren ist manchem Zweifel unterworfen, und nicht an allen hat man gespielt. Der Mangel an ausreichenden Zeugnissen macht namentlich die Vertheilung und Reihenfolge der dramatischen Wettkämpfe hypothetisch. Verschiedene Gaue von Attika hatten Kulte des Gottes und feierten ihn durch Kelterfeste, welche sich in ländlicher Freiheit ungezwungen erhielten; ein Theil dieser Gaue der in den politischen Verband der Stadt gezogen war, verpflanzte dorthin den heiligen Brauch, und in Athen empfing die Bacchische Feier einen öffentlichen Pomp in glänzender Ausstattung; zuletzt kam der Schmuck des Dramas hinzu. Ein solcher Zusammenflufs von Riten und Traditionen führte zum ausgedehnten Kreise natürlicher und religiöser Weinfeste, die vom Spätherbst oder December bis zum Frühjahr oder März reichten. Sie wurden eingeleitet durch die ländlichen, kleinen (*Διονύσια τὰ κατ' ἀγρούς, τὰ μικρά* im Posideon), geschlossen durch die städtischen, grofsen Dionysien (*Δ. τὰ κατ' ἄστυ, τὰ μεγάλα* im Elaphebolion); zwischen beiden lagen zwei besondere Feste, die Lenaeen (im alten Lenaeon oder Gamelion) und die dreitägigen Anthesterien im Anthesterion. In diesen Zeitraum fielen die dramatischen Spiele der Tragiker und der Komiker;

sie beschränkten sich aber auf die beiden Dionysien und die Lenaeen; das vorstädtische Piraeeustheater diente für die ländlichen, die städtische Hauptbühne für die grofsen 131 Dionysien und die Lenaeen. Die Jahreszeit konnte nicht durchaus dem Besuch der Schauspiele günstig sein: die winterlichen Lenaeen zählten nur auf ein einheimisches Publikum, die grofsen Dionysien aber die dem Beginn der Schiffahrt gleichzeitig waren, lockten einen Zug von Bundesgenossen und Fremden herbei. Der Glanz einer solchen Versammlung erhöhte den Ruhm des scenischen Sieges, und man benutzte diesen Zeitpunkt um in dem Theater nach einem öffentlichen Beschlufs verdiente Staatsmänner feierlich zu bekränzen. Ueberdies erhielten die grofsen Dionysien noch dadurch (p. 128.) ein gröfseres Ansehn, dafs an ihnen neue Stücke (καινοῖς τραγῳδοῖς) gespielt wurden; selbst die Meister vermochten hier nicht immer die gespannten Erwartungen der Kenner und der schaulustigen Menge zu befriedigen. Sonst sind wir über manchen praktischen Punkt, wie die Reihenfolge der Dramen, die Gruppirung von Tragödien und Komödien, dann über das Zeitmafs welches einem dramatischen Tage zugestanden war, wenig unterrichtet; vollends bleiben Fragen, welche die Darstellung der Tetralogien betreffen, unbeantwortet, und man darf blofs mit einigem Schein mindestens drei Theatertage voraussetzen, wo Tragödien den Komödien vorangingen. Nur durch ein mehrtägiges Fest liefs die Fülle der theatralischen und übrigen Lustbarkeiten vollständig und in angemessener Ordnung sich erschöpfen.

8. Der Dichter welcher durch einen Aufwand von Mühen den von vielen eifrig gesuchten, von wenigen erlangten, von den wenigsten auf die Dauer behaupteten Preis des Sieges (πρῶτος, πρωτεῖα) gewann, wurde den Zuschauern vorgeführt und mit Epheu, den ein lang herabfallender heiliger Wollstreif umschlang, bekränzt (ταινιοῦσθαι), und hiedurch gleichsam zum Priester des Gottes geweiht. Für den zweiten zu gelten war unter Umständen nicht unrühmlich, junge Dichter sahen darin ein Zeichen der Anerkennung; der dritte Platz (τριτεῖα) gleicht einer

Niederlage. Zum Schlufs verherrlichte den Kampf ein öffentliches Aktenstück, indem ein χορηγικὸς τρίπους mit Aufzeichnungen über die Geschichte des Kampfes aufgestellt wurde. Die zahlreichen Tempel in einer der prächtigsten Strafsen Athens (Τρίποδες), welche zum alten Heiligthum des Dionysos in Limnae lief, waren mit ehernen Dreifüfsen, den Weihgeschenken glücklicher Choregen erfüllt; diese Tripoden, zum Theil mit feinen Darstellungen der Kunst geschmückt und als Meisterwerke berühmt, ruhten auf Postamenten mit einer Inschrift, die gewöhnlich den Archon, das Fest, den Choregen und seinen Stamm, den Dramatiker, bisweilen auch den ersten Schauspieler angab. Aus diesen Urkunden stellten frühzeitig gelehrte Forscher eine Chronik der dramatischen Litteratur zusammen; ihnen verdankte man nicht nur Zeittafeln der gehaltenen Wettkämpfe, sondern auch Verzeichnisse der von den Dichtern aufgeführten, der siegreichen und der übrig gebliebenen Stücke; hieraus wurden zusammenhängende Schriften (διδασκαλίαι) gebildet, die gelegentlich als Urkundenbücher zu den Berichten über nationale Musik und Poesie gehörten. Zuerst erwarb sich hier ein bedeutendes Verdienst (p. 1.) die Schule des Aristoteles, namentlich Dicaearchus; diese Vorarbeiten wurden durch die Gelehrten von Alexandria, zum Theil auch von Pergamum fortgeführt. Aufzeichnungen vom Bestand der königlichen Bibliotheken gewährten einen reichen Stoff, und sie begannen ihn für Kommentare der Dramatiker zu nutzen; bald kam auch die Chronik der Komiker hinzu. Lykophron eröffnete diesen neuen Theil der Litteratur mit unsicherer Hand, einen festen Grund legte Kallimachus, dann aber setzten Aristophanes und Aristarch die Resultate der reifenden Forschung in allgemeinen Umlauf. Aus ihnen und jüngeren Sammlungen sind uns erhebliche Trümmer in Einleitungen, in ὑποθέσεις (oben p. 2.), in Scholien zu den Tragikern und zum Aristophanes verblieben; ohne sie wüfsten wir weniges über die Schicksale der Dramen. Nachdem nun die Dramen ein Theil des Bücherschatzes geworden waren, kümmerten sich die Gelehrten auch um Festsetzung manches äufser-

lichen Punktes, auf den die Dichter wenig geachtet hatten. Dahin gehörten die Titel der Dramen, in deren Wahl die Dichter sehr läfsig verfuhren. Die wenigsten waren so bedeutsam, dafs sie den Inhalt bestimmen oder einen Wink für das Thema des Stücks abgeben konnten; gleich anderen Ueberschriften antiker Bücher sollten sie höchstens einen Hauptpunkt des Stoffs hervorheben, und wurden von einer ausgezeichneten Person oder vom Chor entnommen. Aber auch die Leser pflegten beliebig und unbekümmert um die diplomatische Treue nach einer der Hauptfiguren 133 die Dramen zu benennen: sie tragen die Schuld dafs die bei der Erforschung verlorner Dramen uns lästigen, oft täuschenden Doppeltitel niemals völlig aufhörten. Zuletzt ist für die Geschichte der Tragödien und die Kritik ihres Textes von Belang die Tradition oder die Spur einer neuen Recension. Die Dramatiker haben bisweilen den Plan eines Stücks überarbeitet oder Scenen umgestaltet; solche von zweiter Hand nachgebesserte δράματα διεσκευασμένα wurden hiedurch dem Zweck einer neuen Aufführung zeit- und ortgemäfs (wie von Aeschylus in den Persern, von Aristophanes in den Fröschen), aber auch dem Geschmack des Publikums angepafst, wenn die erste Ausgabe mifsfiel. Euripides hatte wol vor anderen seine Tragödien umgegossen; in seiner Aulidensischen Iphigenie besitzen wir sogar ein im Entwurf hinterlassenes, von mehreren fortgeführtes, aber von letzter Hand nicht abgeschlossenes Stück. Nicht selten behaupteten sich beide Redaktionen neben einander; aber seltner als man sonst annahm ist aus beiden der Text gemischt oder stark gefärbt worden.

6. Gang der Aufführungen: einiges bei Barthelémy in *Mém. de l'Acad. d. Inscr.* T. 39. p. 172—184. Den Kern hat er selber in seine reichere Schilderung des Bühnenwesens gezogen, R. d. j. Anacharsis Deutscher Uebers. Th. 6. p. 55. ff.

Archon: *χορὸν διδόναι* und verwandtes, figürlich oft von Plato gebraucht, einen Dichter im Staate zulassen und von Amtswegen approbiren, vom Gegentheil *χορὸν οὐ δώσομεν*: seit Casaub. *in Ath.* XIV, 9. besser erläutert von Ruhnk. *Opusc.* I. p. 285. und Böckh Staatsh. 1. 488. (601) In einer auffallenden

Figur mufs einmal *χορὸν δίδωμι* „du sollst dich in schlechtem Witz öffentlich hören lassen“ gesagt sein, wenn Hesychius und einige Sammler von Sprichwörtern diese Wendung mit den Worten erklären, *παροιμία ἐπὶ τῶν σκώμμασι νικώντων*. Nichts befremdet hier mehr als die Willkür des Archon, der einem bewährten Dichter den Chor versagen und nach Belieben verfahren konnte: so mufste Kratin (Hesych. v. *Πυρπερέγχει*) weichen, und ein gleiches Schicksal traf, wie derselbe sagt, den Sophokles, *ap. Ath.* XIV. p. 638. F. *ὃς οὐκ ἔδωκ' αἰτοῦντι Σοφοκλέει χορόν κτλ.* Desto mehr wurden die dilettirenden Bürschlein von der Ochlokratie begünstigt, Arist. *Ran.* 94.

Richter: Hermann *de quinque iudicibus poetarum*, *L.* 1834. 134 *Opp.* VII. 4. Eine sorgfältige Forschung hat Sauppe Ueber die Wahl der Richter in den musischen Wettkämpfen an den Dionysien (Berichte — der Sächs. Gesellsch. d. Wiss. Philol. Kl. 1855. VII. vorn) angestellt. Bei der Dürftigkeit der Ueberlieferungen, die man durch indirekte Deutung besonders des Lysias ergänzt, bleiben genug Zweifel. Nur in der Thatsache dafs die Richter der Komödie fünf waren, sind die Grammatiker übereinstimmend, wesentlich auf Grund des Sprichworts *ἐν πέντε κριτῶν γούνασι κεῖται*, das beim Epicharmus vorkam, aber auch für Athen gelten sollte. Klar Hesychius, *Πέντε κριταί. τοσοῦτοι τοῖς κωμικοῖς ἔκρινον, οὐ μόνον Ἀθήνησιν, ἀλλὰ καὶ ἐν Σικελίᾳ*, und Schol. Arist. *Av.* 445. *ἔκρινον ε΄ κριταὶ τοὺς κωμικούς. οἱ δὲ λαμβάνοντες τὰς ε΄ ψήφους εὐδαιμόνουν.* Diese Fünfzahl für den einen Theil des Dramas läfst billig annehmen dafs aus allen zehn Stämmen die Richter für sämtliche Dionysische Festlichkeiten erwählt wurden, und dafs auch die Tragiker ihre fünf Richter hatten. Dagegen weifs man nicht ob dieselben zehn auch für die kyklischen Chöre bestellt waren, und hier hilft keine Kombination. Für die Zeit des Cimon als die Komödie noch keinen öffentlich anerkannten Platz hatte, dürfen wir zehn Preisrichter annehmen. Nichts weiter als dafs ihre Wahl aus allen Stämmen erfolgte, lernt man aus Lysias 4, 3. p. 168. *ἐβουλόμην δ' ἂν μὴ ἀπολαχεῖν αὐτὸν κριτὴν Διονυσίοις, ἵν' ὑμῖν φανερὸς ἐγένετο ἐμοὶ διηλλαγμένος, κρίνας τὴν ἐμὴν φυλὴν νικᾶν κτλ.* Wir lernen dort beiläufig auch dafs eine Vorwahl stattfand, noch genauer aber belehrt Isokrates dafs in geheimer Abstimmung des Raths und in Anwesenheit der Choregen die künftigen Richter gewählt wurden, *Trapez.* 33. p. 365. *Πυθόδωρον γὰρ τὸν σκηνίτην καλούμενον — τίς οὐκ οἶδεν ὑμῶν πέρυσιν ἀνοίξαντα τὰς ὑδρίας καὶ τοὺς κριτὰς ἐξελόντα τοὺς ὑπὸ τῆς βουλῆς εἰςβληθέντας; καίτοι ὅςτις — ταύτας ὑπανοίγειν ἐτόλμησεν, αἳ σεσημασμέναι μὲν ἦσαν ὑπὸ τῶν πρυτάνεων, κατεσφραγισμέναι δ' ὑπὸ τῶν χορηγῶν, ἐφυλάττοντο δ' ὑπὸ τῶν ταμιῶν, ἔκειντο δ' ἐν ἀκροπόλει, τί δεῖ θαυμάζειν κτλ.*; Sind nun aus sämtlichen zehn Stämmen

je fünf zur Komödie, gleichviele zur Tragödie deputirt worden? So urtheilt Hermann p. 93. (indem er dabei die kyklischen Chöre nicht in Anschlag bringt) nach Analogie der Wahl von zehn Feldherrn. Wenn er aber dafür auch Plut. *Cimon.* 8. benutzt, wo der Archon auf Anlaſs eines lebhaften Zwiespaltes im Theater die zufällig eintretenden Befehlshaber als Festrichter bestellt und abstimmen läſst, *ἀλλ' ὁρκώσας ἠνάγκασε καθίσαι καὶ κρῖναι δέκα ὄντας ἀπὸ φυλῆς μιᾶς ἕκαστον* (als Repräsentanten des gesamten Volkes, nicht *ἑκάστης*), so war dieses ein auſserordentlicher Fall. Schömann *Antiqu. iur. publ.* p. 260. muthmaſst nach dem Vorgang von Böckh daſs die Richter aus denjenigen Stämmen gewählt seien, welche gerade den komischen Chor nicht stellten, 135 und so durchweg nach gleichem Verhältniſs, unter der bedenklichen Annahme von fünf tragischen Tetralogien; etwas der Art würde wol natürlicher auf die Richter der kyklischen, mit einander certirenden Chöre passen. Noch weniger läſst sich die Frage beantworten, ob die Auslosung der Richter vor der Aufführung der Dramen oder nach dem Schluſs durch den Archon eintrat, welcher die Namen aus den bisher versiegelten Urnen zog und den erlosten einen Eid abnahm. Letzteres hat Sauppe gebilligt, hauptsächlich durch den Zug bei Plutarch bestimmt, *ὁ ἄρχων, φιλονεικίας οὔσης καὶ παρατάξεως τῶν θεατῶν, κριτὰς μὲν οὐκ ἐκλήρωσε τοῦ ἀγῶνος.* Es ist möglich daſs der Archon bei der starken Parteiung nicht wagte seine Richter zu bestellen, doch ist in historischen Nebendingen kein Verlaſs auf Plutarch; aber ein zu wenig beachteter Umstand läſst uns glauben daſs die Preisrichter nicht erst nach vollendeter Information am Schluſs des Bühnenspiels in engerer Wahl ernannt wurden. Nemlich die Notiz des Redners Aeschines *c. Ctes.* 232. daſs man ungerechte Richter (*ἐὰν μὴ δικαίως τοὺς κυκλίους χοροὺς κρίνωσι*) bestrafe. Schwerlich wird man begreifen wie Richter, die vor den Augen des Publikums erwählt waren und unmittelbar unter den frischen Eindrücken des Spiels als Schwurgericht das Urtheil sprachen, wegen Meineids gestraft werden konnten; dies war dagegen bei Männern wohl möglich, denen man nachwies oder zutraute daſs sie Stundenlang den Einwirkungen der Parteien zugänglich gewesen waren. Weit wichtiger ist die Frage, wieweit die vorliegenden Thatsachen uns berechtigen die Richter und mittelbar das Publikum einer Parteilichkeit zu beschuldigen. Ueberblickt man den arithmetischen Nachweis der von namhaften Tragikern erlangten Siege (*Νῖκαι Διονυσιακαί* Buch des Aristoteles) bei Schöll Sophokles p. 74. ff., worunter manches paradoxe (Karkinos siegte mit 160 Stücken einmal, Astydamas mit 15 unter 240), so kann nur anfangs überraschen daſs das gröſste Maſs der Anerkennung dem Sophokles, das geringste dem Euripides zugefallen ist. Da dieser gegen Xenokles verlor,

so poltert Aelian *V. H.* II, 8. *γελοῖον δὲ* (*οὐ γάρ*;) *Ξενοκλέα μὲν νικᾶν, Εὐριπίδην δὲ ἡττᾶσθαι, καὶ ταῦτα τοιούτοις δράμασι*: darum müſsten die Leute entweder bestochen oder geschmacklos gewesen sein, *ἢ ἀνόητοι ἦσαν οἱ τῆς ψήφου κύριοι καὶ ἀμαθεῖς καὶ πόρρω κρίσεως ὀρθῆς*. Vielleicht war doch in jener launenhaften Zeit ein drittes möglich, daſs Männer die des feinen und scharfen Verstandes zu viel hatten, einmal geneigt waren weniger von dem mittelmäſsigen Routinier zu fordern als von einem groſsen Talent. Niemand kann jetzt sagen in welcher Laune die Zuschauer waren, als sie dem Philokles (worüber Aristides der Rhetor schilt) vor Sophokles den Preis gaben. Mindestens darf man aber nicht vergessen (woran auch Grysar p. 14. erinnert), daſs Euripides in Opposition mit seinen Mitbürgern stand und nur nach beharrlichen Kämpfen feste Wurzel schlug; mochte nun immer das Publikum seine Verse bewundern und in treuem Gedächtniſs bewahren (nach den Andeutungen bei Plut. *Nic.* 29. bereits um die Zeit des Sicilischen Zuges, wo Xenokles siegte), den Preis gab es doch lieber selbst mittelmäſsigen Dichtern, welche dem Attischen Herkommen besser zusagten. Vgl. p. 134. Welcker p. 898.

Trilogie und Tetralogie: über den technischen Gebrauch dieser Wörter belehren so wenige Stellen, daſs man geneigt war in die Notizen der Alten, die keineswegs absichtlich und genau lauten, mehr zu legen als der Buchstab enthält. Nochmals besprach dieses Thema Rademacher *Quaestiones de trilogia tragica Graecorum*, Königsb. Diss. 1866. Als Hauptstelle galt Diog. Laert. III, 56. *Θρασύλος δέ φησι καὶ κατὰ τὴν τραγικὴν τετραλογίαν ἐκδοῦναι αὐτὸν τοὺς διαλόγους· οἷον ἐκεῖνοι τέτρασι δράμασιν ἠγωνίζοντο, Διονυσίοις, Ληναίοις, Παναθηναίοις, Χύτροις, ὧν τὸ τέταρτον ἦν σατυρικόν. τὰ δὲ τέτταρα δράματα ἐκαλεῖτο τετραλογία.* Wolf und andere Kritiker (Böckh *de Gr. trag. pr.* p. 208. und über die Lenaeen p. 99.) haben die Festnamen dort für das Einschiebsel eines unkundigen Verfassers erklärt, der sich einbildete, die vier Stücke wären an vier verschiedenen Festen gegeben worden; man darf aber die ganze schülerhafte Bemerkung — *οἷον* — *τετραλογία*, welche die Worte des Thrasyll zwecklos und dürftig unterbricht, ausscheiden, auch ist sie von Cobet eingeklammert. Eine nicht unähnliche Randbemerkung hat Diogenes anderwärts, wovon Th. I. 322. fg. Weiterhin 61. *Ἔνιοι δὲ . . . εἰς τριλογίας ἕλκουσι τοὺς διαλόγους*. Derselbe Thrasyll hatte die Schriften des Demokrit in gleicher Weise nach Tetralogien vertheilt, Diog. IX, 45. und was wir von seinen Platonischen Studien (Hermann *de Thrasyllo*, *Gott.* 1852.) erfahren, zeigt daſs er auf Gruppirung nach Analogie des Inhalts oder der Tendenz einging. Zweitens Schol. Aristoph. *Ran.* 1155. *τετραλογίαν φέρουσι τὴν Ὀρέστειαν*

αἱ διδασκαλίαι, Ἀγαμέμνονα, Χοηφόρους, Εὐμενίδας, Πρωτέα σατυρικόν. Ἀρίσταρχος καὶ Ἀπολλώνιος τριλογίαν λέγουσι, χωρὶς τῶν σατυρικῶν. Nach der natürlichsten Deutung besagt dieses: in urkundlicher Darstellung heifsen zwar die zur Aufführung gebrachten Dramen im Ganzen die Orestische Tetralogie, die klassischen Grammatiker aber nennen die Orestie eine Trilogie, mit Ausscheidung des Satyrspiels; man mufs daher berichtigen τῶν σατύρων. Wenn hier einige glaubten dafs jene Kritiker das Satyrspiel darum ausschieden, weil es aufser jedem unmittelbaren und pragmatischen Zusammenhang mit der Orestessage stand, und davon ausgingen dafs nur solche vier Stücke der tragischen Didaskalie, die den stetigen Verlauf einer Geschichte darstellen, eine Tetralogie hiefsen, so folgten sie einer freien, durch kein Wort 137 berechtigten Phantasie. Niemand sagt dafs die Stücke der Tetralogie einen stetigen Zusammenhang haben mufsten. Eine weitere Notiz gibt Suidas v. Σοφοκλῆς, oben p. 35. ff. Die Aufführung von vier Stücken (vgl. Dindorf *praef. E. Alcest.*) ist bei Aeschylus bezeugt für Orestia und Lykurgia, für die Tetralogien der Perser und der Sieben, dreimal auch beim Euripides für Gruppen, denen Alkestis, Medea, Troades und die nach seinem Tode wieder aufgeführten Bacchen angehörten; nur die Troades sind ein Glied aus einer durch den Mythos zusammenhängenden Reihe. Dazu kommen Tetralogien des Aristias und Polyphradmon, des Xenokles, die Pandionis des Philokles, wenn man will auch des Meletus Oedipodea; zuletzt die dilettantische Tetralogie des jugendlichen Plato. Wenn aber Theodektes mit 50 Stücken in 13 Wettkämpfen (p. 64.) auftrat, so war damals die Tetralogie noch nicht verschollen.

Satyrdramen (in Citationen der Grammatiker σατύροις oder σατυρικῷ): Chamaeleon περὶ Σατύρων, Suid. v. Ἀπώλεσας. Hauptschrift Welcker über das Satyrspiel, beim Nachtrag zur Aeschyl. Trilogie, Frankf. 1826. Die scenischen Alterthümer behandelt mit allem antiquarischen Detail Fr. Wieseler Das Satyrspiel, Göttinger Studien 1847. II. p. 565—770. Fragmentsammlung C. Friebel *Graecorum Satyrographorum fragmenta, Berol.* 1837. 8. Hiezu der Versuch von Eichstädt, *de dramate Graecorum comico-satyrico, L.* 1793. p. 26—85. der auch den Komikern ein Satyrspiel zueignet; ein starkes Mifsverständnifs, welches Hermann *Opusc.* I. n. 3. bündig zurückwies. Ueber Anfänge des Satyrspiels oben p. 11. ff. und Herm. *praef. Cycl.* Vom ursprünglichen Standpunkte Ath. XIV. p. 630. C. συνέστηκε δὲ καὶ σατυρικὴ πᾶσα ποίησις τὸ παλαιὸν ἐκ χορῶν, ὡς καὶ ἡ τότε τραγῳδία· διόπερ οὐδὲ ὑποκριτὰς εἶχον. Der Ausdruck πᾶσα gestattet nicht blofs an das litterarische Satyrdrama zu denken, sondern auch an alle die lustigen Spielarten des Dionysischen

Komos (Ath. p. 622.), die nichts anderes als chorische Vereine waren; richtiger soll es daher wol *εἶχεν* heifsen. Charakter und Stoffe des Satyrdramas setzte zuerst Aeschylus fest, der gerühmteste Künstler dieses Fachs, Diog. II, 133. Paus. II, 13, 5. Welcker hat zuerst beide Punkte, Charakter oder Tendenz (p. 326. ff.) und Mythenkreise (p. 296—322.) möglichst genau bestimmt und hiedurch gegen die schwankenden Ansichten über Klassifikation verlorener Dramen eine leidliche Schranke gesetzt: nur hindert das spärliche Material an einer scharfen Abgrenzung, und unmöglich kann man aus wenigen Resten über Oekonomie des Satyrspiels urtheilen; mehrmals wagt man kaum zu bestimmen ob ein Stoff, der uns satyresk erscheint, zum Satyrspiel verarbeitet 138 sei. Noch schlimmer steht es um die Geschichte des Satyrdramas, da wir nur Trümmer seines Stufengangs ohne feste geschichtliche Tradition wahrnehmen. Eine Hauptfigur war immer Herakles oder, wie er hier öfter hiefs, *Ἥρυλλος*. Wenig bedeuten Aeufserungen von Hor. *A. P.* 221. und Demetr. *de elocut.* 169. *οὐδὲ γὰρ ἐπινοήσειεν ἄν τις τραγῳδίαν παίζουσαν, ἐπεὶ σάτυρον* (wol *σατυρικὸν*) *γράψει ἀντὶ τραγῳδίας.* Dieser hat schwerlich das Satyrdrama für eine scherzende Tragödie erklärt, sondern wol dasselbe gemeint was in einer geistreichen Wendung Plut. *Pericl.* 5. auf Anlafs des Ion (p. 52.) sagt, der im hohen Ernst des Perikles ein mildes Temperament vermifste, *ἀλλ' Ἴωνα μὲν ὥσπερ τραγικὴν διδασκαλίαν ἀξιοῦντα τὴν ἀρετὴν ἔχειν τι πάντως καὶ σατυρικὸν μέρος ἐῶμεν.* Nach der üblichen Auffassung sollte dieses Spiel ein Niederschlag des hohen Pathos sein und nach dem ergreifenden Ernst der Tragödie zur Erholung dienen; nicht aber (wie man nach Analogien der modernen Bühne zuweilen annahm) die tragische Stimmung durch ein Nachspiel verwaschen. Gewifs blieb das Satyrdrama, trotz der ihm verstatteten Keckheit in Zeichnung, Bildern und Gedanken oder in der nackten Ausstattung des Kostüms (Abbildungen bei Wieseler Theatergeb. Taf. 6.), dem tragischen Gebiet nahe. Aeschylus zog dafür aus Beiwerken des Mythenkreises, in dem seine Trilogie sich bewegt, einen gefälligen Stoff, der den tragischen Grundgedanken des Ganzen noch einmal austönen und langsam verhallen liefs: so Proteus hinter der Orestie, so noch klarer Sphinx als Nachklang der Sieben gegen Theben. Scenen und Charaktere durften derb und im kecksten Muthwillen gehalten sein. Einigen Zwang erleidet dieser Ton beim ernsthaften Euripides, und sein Kyklops, der einzige Beleg den Eust. *in Od.* p. 1850. kennt und aus dem er folgert, die Satyrdichtung sei die Mitte zwischen Tragödie und Komödie, berechtigt noch nicht zur Annahme von Hermann p. XIV. *sed eam legem observatam esse ostendit Cyclops, ut tragicarum personarum oratio nihil a severitate tragicorum numerorum discedat.* Der Dialog war wol im allgemeinen schlicht

und wurde fast von zwei Schauspielern (p. 116.) bestritten. Die Zahl der Satyrdramen berechnet Schöll d. Att. Tetral. p. 6. ff. (vgl. Welcker p. 896.), zugleich mit der Vermuthung daſs beim Euripides, dem nur die geringe Zahl von 8 beigelegt wird, manche Tetralogie aus vier Tragödien bestand. Jedem muſs hier das unmerkliche Verschwinden der Satyrdramen auffallen, und Clinton meinte (was kaum paradox lautet) daſs ein Theil dieser zwitter- 139 haften Poesie gar nicht ins litterarische Publikum kam. Gewiſs verloren sie den festen Boden, nachdem die Tetralogie durch Sophokles gelöst und der Rückhalt des tragischen Gedichts (Schluſs der Anm. zu §. 113, 2. p. 38.) gefallen war, an das die Satyrn sich lehnten. Als selbständige Species mochten sie den Ton wechseln; selbst Euripides wuſste diesen satyresken Ton mit seiner Manier zu verschmelzen. Die didaskalische Notiz daſs Alkestis das vierte Stück war, eröffnet hier den Kombinationen eine groſse Freiheit; wenngleich kein zweiter Beleg dieser Art bekannt ist. Denn wenn alte Sammler (*Crameri Anecd. Par.* I. p. 7. oder bei Meineke *Com. Gr.* II. p. 1239. woraus Tzetzes in *Anecd. Ox.* III. p. 337. seine Weisheit schöpfte) den Orestes und sogar des Sophokles Elektra hieher der Analogie wegen ziehen, so geschieht es weil jene Dramen einen glücklichen Ausgang nehmen. Dindorf meinte *praef. Alc.* p. 5. *Probabile est enim poetas hoc inprimis curasse, ut quarta tragoedia argumentum haberet, quod non ad agitandos vehementiori motu spectatorum animos esset comparatum, sed propius accederet ad levitatem dramatis satyrici.* Zuletzt wurde dieses Spiel als Ueberfluſs betrachtet, weil es isolirt und vielleicht auſser Verbindung mit Tragödien stand, deshalb mit geringerem Fleiſs behandelt und in den Winkel gedrängt. Von der S p r a c h e des Satyrspiels wird weniges eigenthümliche berichtet. Das Deminutiv *Ἥρυλλος ἐν τοῖς σατυρικοῖς* hat Eust. in Ξ. p. 989, 47. aus einem Lex. Rhet. angemerkt. Das groſse stattlich geschriebene fr. inc. 461. bei Nauck aus Stob. *S.* 97, 17. paſst nur in ein satyreskes Drama; vielleicht auch fr. 346. Im Satyrspiel sind jetzt die jüngsten Versuche das Stück *Ἀγήν*, angeblich von Python dem Katanaeer oder von Alexander dem Groſsen (*ὁ τὸν Ἀγῆνα τὸ σατυρικὸν δραμάτιον γεγραφώς* Ath. XIII. p. 595. der ein lebhaft geschriebenes Bruchstück von 18 Versen daraus bewahrt hat), der Menedemus von Lykophron und vielleicht Sachen des Tarsers Demetrius Diog. V, 85. Sieht man auf die gewählten Stoffe, so mochten solche Reproduktionen wenig mehr als die Form des Satyrspiels bewahren. Vollends erinnern die Rhythmen aus dem *Ἡρακλῆς σατυρικός* des jüngeren Astydamas (p. 64.) an den Standpunkt eines Komikers. Man ersieht aber nicht in welchem Sinne Sositheus (p. 74.) als Hersteller des alterthümlichen Satyrdramas gelten darf. Sonst kommt in mancher nicht jungen In-

schrift ein σατυρογράφος oder ποιητὴς σατύρων vor, wie Αἰμίλιος, Ἀμυνίας, Γόργιππος, Ἡρακλείδης Ἡρακλείδου Ἀθηναῖος.

7. Theatertage: die Bestimmung derselben hängt an Zeiten und Eigenthümlichkeit der Dionysischen Feste. Hier forderten Täuschungen und Mifsverständnisse, welche die namhaftesten Forscher in endlose Wirren verstrickten, zur Entscheidung über die Fragen auf, ob die Lenaeen entweder mit den ländlichen Dionysien einerlei gewesen oder mit den Anthesterien zusammenfielen. Dafs nun aber keins von beidem der Fall war, dafs viel- 140 mehr die Lenaeen als ein besonderes Fest im Monat Gamelion oder in dem Lenaeon der alten Ionier und im Bezirk Limnae begangen wurden, wo ein Heiligthum des Dionysos Λήναιον lag, dies haben um dieselbe Zeit in erschöpfender Untersuchung Hermann Leipz. LZ. 1817. Nr. 59. 60. (aufgenommen von Dindorf in *Comm. Aristoph.* VII. p. 11—28.) und Böckh Vom Unterschiede der Attischen Lenaeen, Anthesterien und ländlichen Dionysien, Abh. d. Berl. Akad. 1816—17. unwidersprechlich erwiesen. Fritzsche zwar *de Lenaeis Atticis*, *Rost.* 1837. widerstrebt in drei übermäfsig gedehnten Programmen, doch wäre hier am wenigsten der Platz um ein Kapitel der Alterthümer, das in kleinliches und selbst unfruchtbares Detail verläuft, mit allem Ueberflufs an Meinungen aufzunehmen. Gewifs ist dafs man in den Umgebungen des Lenaeum frühzeitig scenische Spiele, bevor das Theater erbaut war (Hesych. v. Ἐπὶ Ληναίῳ ἀγών und Phot. v. Ληναῖον), aber lange nach Einsetzung der Anthesterien feierte: denn dafs die Choën älter als die Lenaeen waren erhellt aus Suid. v. Τὰ ἐκ τῶν ἁμαξῶν σκώμματα. Nach einer Sage bei den Grammatikern (Hesych. Phot. v. ἴκρια und Eust. *in Od.* p. 1472.) schaute man vor Alters auf dem Markte τοὺς Διονυσιακοὺς ἀγῶνας, aber keine Spur führt auf ein dramatisches Spiel. Ein Gegenstück zu der städtischen, besonders der vom Staat angeordneten Lenaeenfeier waren ländliche Feste der Demen, wie zu Kollytus; den Aufwand trugen die Demoten, auch sorgten sie zuweilen für Aufführung klassischer Dramen. Ein Beleg bei Isaeus *de Ciron. hered.* 15. εἰς Διονύσια εἰς ἀγρὸν ἤγεν ἀεὶ ἡμᾶς καὶ μετ' ἐκείνου ἐθεωροῦμεν κτλ. Diese vor- und kleinstädtischen Theater übertraf das im Piraeeus; hier beging man Διονύσια τὰ κατ' ἀγροὺς nicht unter Aufsicht des Archon sondern des dortigen Demarchs nach den Beschlüssen des Gaus mit dramatischen Spielen: wichtig Inscr. Att. 101. Des Dionysischen Pompes im Piraeeus mit tragischem und komischem Spiel gedenkt das unten erwähnte Gesetz bei Demosth. *Mid.* p. 517. Vermuthlich sah man dort alte Stücke, worauf Aelian *V. H.* II, 13. deutet, vgl. Böckh Abhandl. über d. Antig. p. 200. fg. Für die Dichter und Schauspieler bedeuten aber mehr die grofsen Dionysien im städtischen Theater zur Zeit des Frühlings: sie

waren auch durch das Zuströmen der Fremden (solche fehlten den winterlichen Lenaeen, Arist. *Ach.* 479—82.) ein Glanzpunkt für produktive Dramatiker, Schol. Arist. *Nub.* 311. Daher διδασκαλίαι ἀστικαὶ neben den Ληναϊκαὶ *V. X. Oratt.* p. 839. D. und Diog. VIII, 90. δεδιδαχέναι ἐν ἄστει Schol. *Ran.* 67. Man versteht diese grofsen oder städtischen Dionysien ohne näheren Zusatz, wo des Attischen Theaters oder eines auswärtigen gedacht wird, Dio Chr. I. p. 427. und die Sammlung bei Welcker p. 1274. 1295. Die Lenaeen waren aber der eigentliche Schauplatz der alten Komödie; sie werden selten (Diod. XV, 74. Ath. V. p. 217. A.) für die Tragödie genannt. Vielleicht waren sie weniger abgeschlossen, wofern die Fremden an ihnen im Chor mitwirken und Choregie leisten durften, Schol. *Plut.* 954. An den städtischen Dionysien aber treten die besten Tragöden 141 mit neuen Stücken hervor, Formel τραγῳδοῖς καινοῖς belegt von Hemst. *in Luciani Tim.* 51. und Welcker p. 910. An diesen glänzenden Tagen der Dionysien wurden im Theater auch die feierlichsten patriotischen Akte nebst Ehrenbezeigungen jeder Art vollzogen, worunter die Verkündigung des goldnen Kranzes, Psephismen bei Demosth. *de Cor.* pp. 253. 265. Mehreres Wieseler Griech. Theater in d. Encykl. p. 168. fg., der für das gleiche Verfahren anderer Städte manchen Beleg aus den Inschriften erwähnt. Sogar im Gau der Αἰξωνεῖς (ihren Beschlufs hat mitgetheilt *Révue archéologique* 1865. XI. p. 155. — ἀνειπεῖν δὲ καὶ Διονυσίων τοῖς κωμῳδοῖς τοῖς Αἰξωνῆσιν ἐν τῷ θεάτρῳ κτλ.) war das Spiel an den Dionysien ein günstiger Moment, um ein ehrendes Dekret für zwei um den Gau verdiente Mitbürger zu verkünden. Alsdann wurden auch solche gesehen die sonst (wie Sokrates) das Schauspiel selten besuchten: Plut. *de exil.* p. 603. C. πλὴν μίαν ἡμέραν, ἐν ᾗ Ξενοκράτης καθ' ἕκαστον ἔτος εἰς ἄστυ κατῄει Διονυσίων καινοῖς τραγῳδοῖς, ἐπικοσμῶν ὡς ἔφασαν τὴν ἑορτήν, cf. *Lex. Rhet.* p. 309. An den Anthesterien wurden ebenso wenig als an den Phanathenaeen (Böckh *de Gr. trag. pr.* p. 208.) Schauspiele gegeben; denn die Verfügung des Lykurg in *Vitt. X. Oratt.* p. 841. F. Εἰσήνεγκε δὲ καὶ νόμους, τὸν περὶ τῶν κωμῳδῶν, ἀγῶνα τοῖς Χύτροις ἐπιτελεῖν ἐφάμιλλον ἐν τῷ θεάτρῳ, καὶ τὸν νικήσαντα εἰς ἄστυ καταλέγεσθαι, πρότερον οὐκ ἐξόν, ἀναλαμβάνων τὸν ἀγῶνα ἐκλελοιπότα, geht nur auf eine verschollene Zeit der Komödie zurück. Vergl. Hermann Gottesdienstl. Alterth. p. 804.

Zuletzt die Frage, wie grofs die Zahl der Dramen war und in welcher Folge sie an beiden städtischen Dionysien aufgeführt wurden. Einigermafsen läfst sie sich aus dem Gesetz von Euegorus (wenn es ächt ist) erledigen, welches unter den Bestandtheilen der Feste die Reihenfolge der dramatischen Spiele genau verzeichnet, bei Demosth. *Mid.* p. 517. ὅταν ἡ πομπὴ ᾖ τῷ Διονύσῳ ἐν Πειραιεῖ καὶ οἱ κωμῳδοὶ καὶ οἱ τραγῳδοί, καὶ ἡ ἐπὶ

Ληναίῳ πομπὴ καὶ οἱ τραγῳδοὶ καὶ οἱ κωμῳδοί, καὶ τοῖς ἐν ἄστει Διονυσίοις ἡ πομπὴ καὶ οἱ παῖδες καὶ ὁ κῶμος καὶ οἱ κωμῳδοὶ καὶ οἱ τραγῳδοί. Vier Spieltage waren gewifs nicht zu viel, für das Publikum aber nicht zu wenig, wenn es mit solcher Fülle des geistigen Genusses fertig werden wollte. Sinnig benutzt Sauppe noch die Thatsache, dafs der Betrag des Theorikon eine Drachme (Philochorus sagt freilich einschränkend *τὸ πρῶτον νομισθὲν*), für jeden Tag zwei Obolen war; daraus schliefst er dafs die dramatischen Aufführungen an den grofsen Dionysien drei Tage währten. Sicher sind in der besten Zeit Tragödien und Komödien nach einander gespielt worden; soll man aber das ungefähre Zeitmafs berechnen, welches drei mit einander certirende Tetralogien neben den übrigen Festlichkeiten erforderten, so konnten an den grofsen Dionysien nur wenige Tragiker auftreten. Unter diesen Umständen hat Polus ziemlich das äufserste Mafs erfüllt, als er acht Tragödien in vier Tagen (Plut. *an seni ger. resp.* p. 785. B.) kurz vor seinem Tode spielte, wir wissen nicht ob in Athen; seine Zeit liegt freilich bereits hinter der klassischen. Keine gröfsere Gewifsheit hat Hermann Gottesdienstl. Alterth. p. 313. fg. ermittelt. Wieseler *Advers. in Aesch. et Aristoph.* p. 99. sqq. begründet die Muthmafsung, dafs [142] Vormittags an den Lenaea Tragödien, Nachmittags Komödien gespielt wurden, glaubhaft mit einer vor anderen beweisenden Stelle Arist. *Av.* 790. ff. Sauppe nahm p. 20. an dafs an jedem Tage der grofsen Dionysien eine Trilogie und eine Komödie gespielt worden sei; weniger genügsam setzten andere fünf tragische Tetralogien und fünf Komödien. Billig mufsten aber Publikum und Richter fordern, dafs die mit einander certirenden Tragiker oder Komiker an demselben Tage fertig wurden; auch sollte man glauben dafs Aufführungen ganzer Tetralogien keinen Platz mehr für die Komiker am Nachmittag zurückliefsen. Besser konnten die Dramatiker in den Tag sich theilen, sobald jeder Tragiker nur mit einem Stück auftrat. In der Blütezeit stritten offenbar je drei Komiker gegen einander, als zwei Preise ertheilt wurden; nachdem aber der Chor fortgefallen war sehen wir fünf auftreten, Argum. Arist. *Pluti* für Ol. 97, 4. und die Trümmer einer Inschrift aus Ol. 106. C. Inscr. 231. Der von Aristot. *Poet.* 7, 11. gesetzte Fall von hundert Dramen gilt in jedem Betracht als hypothetisch. In welcher Folge die Dichter und ihre Schauspieler die Bühne betreten sollten, darüber entschied das Loos: dies beweist erstlich Aristoph. *Eccl.* 1194. *ὅτι προείληχ'*, der Dichter wünscht zugleich dafs die Richter nicht das zuletzt gehörte Stück allein im Gedächtnifs behalten möchten; dann Pollux IV, 88. *Ἕρμων ἦν κωμῳδίας ὑποκριτής· λαχὼν δὲ μετὰ πολλοὺς ὁ μὲν ἀπῆν τοῦ θεάτρου, τῆς φωνῆς ἀποπειρώμενος, τῶν δὲ πρὸ αὐτοῦ πάντων ἐκπεσόντων, Ἕρμωνα μὲν ὁ κῆ-*

ρυξ ἀνεκαλεῖτο, ὁ δ' οὐχ ὑπακούσας, ζημίᾳ πληγείς, εἰσηγήσατο τοῦ λοιποῦ τῇ σάλπιγγι τοὺς ἀγωνιστὰς ἀνακαλεῖν. Einen Aufruf durch den Herold erwähnt Arist. *Ach.* 11.

8. Bekränzung des Siegers, Ruhnk. *in Tim.* p. 246. sq. Gastmal des Agathon; Freigebigkeit des Ion Ath. I. p. 3. F. Schol. Arist. *Pac.* 835. Dafs der Dichter vom Staat einen Ehrensold empfing, erhellt nicht klar aus Schol. Aristoph. *Pac.* 696. *μήποτε ἐδόκει Σοφοκλῆς περὶ τοὺς μισθοὺς καὶ τὰς νεμήσεις ὀψέ ποτε φιλοτιμότερος γεγονέναι.* Erst um die Zeiten des Demosthenes empfangen die Meister auch eherne Bildsäulen im Theater; bereits war Astydamas (p. 63.) wegen seines Parthenopaeus (Phot. Suid. v. *Σαυτὴν ἐπαινεῖς* nebst anderen Sammlern) dieser Ehre gewürdigt. Spätere waren hierin verschwenderisch, und Dio Chrys. *Or.* 31. p. 628. rügt den Leichtsinn der Athener, welche damals einen sehr flachen Dichter — *οὐ μόνον χαλκοῦν ἑστάκασιν ἀλλὰ καὶ παρὰ Μένανδρον.* Choregische Tripoden, Hauptstelle Pausan. I, 20. Choregische Denkmäler und Inschriften die sich auf Siege beziehen, Böckh *in C.* I. 211. Staatsh. 2. Ausg. I. p. 609. Keil im Bulletin der Petersb. Akad. d. Wiss. Phil. Cl. T. 16. 1859. p. 83. ff. Die wenigsten dieser anathematischen Dreifüfse, die besonders auf Vasenbildern (Wieseler Satyrsp. p. 586. fg.) sichtbar sind, stehen in sicherer Beziehung zum Drama. Von den choregischen Inschriften und verwandten Anathemen läfst sich aus den gelehrten Redaktionen der Didaskalien ein nur unvollständiges Bild gewinnen, den Bruchstücken *Corp. Inscr.* I. n. 229—31. fehlt der offizielle Charakter. Den Werth der Didaskalien hat Böckh über d. Dionysien p. 86. völlig wahr geschätzt: „die Didaskalien sind nächst den Münzen und Inschriften und den Werken der ersten Geschichtschreiber die lautersten und zuverläfsigsten Quellen, gleichzeitige Urkunden über die wirklich aufgeführten Stücke, gesammelt von Schriftstellern, denen eine längst untergegangene Welt von Denkmälern offen lag.“ Daraus stammen auch die chronologischen Angaben, die den Platz eines Dramas in der Sammlung des Dichters bezeichnen: der Zeit nach war Antigone das 32. Stück des Sophokles, das 16. wie es scheint (die Zahl im *Argum. Vat.* ist verdorben) des Euripides Alkestis; die Notiz von Aristophanes *Aves* ist jetzt gestrichen.

Titel der Stücke: sonst einfach und wenig charakteristisch, bis Doppeltitel aufkamen, als man sich gewöhnte die beliebtesten Dramen nach der einen von beiden Hauptpersonen zu citiren. Für Bearbeiter von Fragmenten ist diese Variation lästig und oft täuschend: Valck. *Diatr.* p. 16. Welcker Tril. p. 611. Nachtrag p. 63. fg. und besonders Nachweise bei Meineke *Com.* I. p. 254. Aber auch die Titel zusammengehöriger Dramen wurden ver-

wechselt, Schöll d. Att. Tetral. p. 355. Eigenthümlich ist der Titel Kresphontes beim Euripides. Daneben gab es frühzeitig konventionelle Bezeichnungen der Stücke, Titel wie *Λυκούργεια* und *Ὀρέστεια*: Süvern über d. hist. Charakter des Dramas p. 112. fg.

Ueberarbeitungen und doppelte Recensionen: Objekt von Böckh *Graecae tragoediae principum num ea quae supersunt et genuina omnia sint et forma primitiva servata etc. Heidelb.* 1808. Die Hypothese dafs Dramen, in deren Text starke Variationen oder Interpolationen vorkommen, in doppelten Ausgaben existirten, hat immer mehr Beschränkungen erfahren. Der Ausdruck *fabulae correctae* täuschte schon den Quintilian X, 1, 66. in seinem Urtheil über Aeschylus. Die Formel *ἀναδιδάσκειν* erklärt Blomf. *praef. Perss.* p. 26. ungenau von einer wiederholten Aufführung; sie gilt vielmehr den Abänderungen, welche der Dichter bei einer neuen Aufführung und nicht immer für dieselbe Bühne traf. Hauptstelle Schol. Arist. *Ran.* 1060. Eine komische Phrase (die den anapaestischen Rhythmus verräth) *ἐπικαττύειν καὶ πτερνίζειν*, von Phryn. *Segu.* p. 39. erklärt, läfst Operationen annehmen, dergleichen Euripides an der Medea des Neophron, er und 144 Sophokles am Philoktet des Aeschylus ausübten: Themen oder Motive die in einem älteren Stück wenig genutzt liegen geblieben waren, suchte man aufzufrischen und einem vorgerückten Standpunkt der Zeit gemäfs fruchtbar zu machen. Das Verhältnifs der ersten zur zweiten Ausgabe wird jetzt nur an Stücken des Euripides und Aristophanes mit Sicherheit verfolgt. Belege bei Böckh p. 21. sq.

Zuletzt wäre hier der Platz auch den Fleifs der Tragiker zu registriren und die Zahl der gelieferten Dramen zu berechnen. Welcker p. 889. fg. glaubte gegen 1400 annehmen zu dürfen. Nirgend sind aber die Zahlen so schwankend und bedenklich, zumal bei Suidas, dem wir die meisten Angaben verdanken. Gewifs sind einige Zahlen hoch gegriffen und müssen märchenhaft dünken, etwa Philokles mit 100, Aristarch mit 70, Neophron mit 120, Karkinos mit 160, Astydamas mit 240 Dramen. Eine Mehrzahl war offenbar nur für Lesung, nicht für das Theater bestimmt, und die Klasse der *ἀναγνωστικοί* (p. 65.) wird ansehnlich gewesen sein. Das eigentliche Repertoir oder der bleibende Stamm klassischer Dramen die sich auf dem Theater unter allem Wechsel der Mode hielten, war wie bei den Neueren klein und bestand hauptsächlich in einer Auswahl des Sophokles und Euripides.

115. Innere Verfassung der Tragödie: Oekonomie, Zweck und Ideenkreis.

a. Oekonomie der Tragiker.

1. Unter Oekonomie der Tragödie haben alte Kenner den Haushalt aller poetischen Mittel verstanden, welche die Tragiker künstlerisch verarbeiten mufsten, um ein volles Bild bestimmter Ideen und Anschauungen darzustellen. Die Wechselwirkung sinnlicher Scenerie mit sittlichen Gedanken, durch Mythen, Charakteristik und eine Fülle der Formen vermittelt, diente hier einem letzten geistigen Zweck; diese mächtige Zurüstung aber wurde durch das Geheimnifs eines Plans beherrscht, der alle Glieder des Ganzen zusammenhielt. Keine Gattung der Griechischen Poesie hatte sich eine höhere Aufgabe gestellt, keine war in gleichem Grade veranlafst die wesentlichen Formen der früheren Gedichtarten und Stile bündig zu verschmelzen; was daher sonst in Kunstformen und Standpunkten gesondert aus einander lief, sammelte sich hier, um in einer höheren Einheit aufzugehen. Soweit ruht nun die Tragödie zwar auf dem Grunde des Epos und Melos, beide Stufen dienten ihr als 145 Vorschule, in beiden fand sie eine Werkstätte der formalen Kunst; übrigens war sie durchaus eine neue Schöpfung. Denn als die Frucht eines reich begabten und kritisch gestimmten Zeitalters mufste sie die Technik und Lebensweisheit der Vorgänger, welche von anderen Zwecken und einfachen Zuständen ausging, in einer volleren und vielseitigen Gestalt aufnehmen, nicht aber eklektisch wiederholen. In der That war die Tragödie zusammengesetzt wie noch keine Gattung, und als das Werk reifer Zeiten und Individuen abhängig von Reflexion, Kritik und wechselnden Tendenzen. Vom Epos empfingen nun die Tragiker einen grofsen Theil ihres Stoffs, die bedeutendsten Mythen, die Zeichnung des heroischen Alterthums, den Sinn für plastischen Stil und Elemente der Phraseologie. Das Melos bot neben seinem Reichthum an Versmafsen und rhythmischen Formen eine nicht geringe Mannichfaltigkeit der Stilarten für den Ausdruck der Subjektivität, zugleich einen Schatz

praktischer Einsichten aus dem öffentlichen Leben, die der erstarkte reflektirende Verstand ergriffen und ehemals verbreitet hatte. Beide Gattungen hatten also trefflich vorgearbeitet und eine Schule für dichterische Vorbildung hinterlassen, aber ihre Komposition war dem Attiker fremdartig, da sie genau mit der Denkweise der Stämme, dem Charakter ihrer politischen und religiösen Gesellschaft, dem überlieferten stilistischen Gesetz, überhaupt mit der landschaftlichen Besonderheit zusammenhing. Die Tragiker konnten auf keine dieser Traditionen in Form oder Bildung sich beschränken: sie waren weder so naive Verehrer der Sage, dafs sie den Mythos um seiner selbst willen zur Aufgabe machten, noch pflegten Attiker den Staat und die Religion in Festliedern zu verherrlichen, oder die subjektiven Empfindungen und Erfahrungen vorzutragen, in denen ein Reiz des Melos und des elegischen Gedichts liegt. Denn die Summe politischer religiöser individueller Gedanken, welche das innere Leben der Attiker in sich schlofs, ging weit über den Verband mythischer Themen mit chorischen Gesängen hinaus. Der Mythos, das fafslichste Gemeingut der Hellenen, wurde nur der Rahmen für eine Darstellung sittlicher Wahrheiten, die rhythmischen Formen aber vertheilte man in einer Auswahl über alle Glieder des dramatischen Gedichts. Alle bisherigen Richtungen des 146 Denkens und Empfindens, soweit solche von Epos, Melos und vermittelnden Gedichtarten vertreten waren, erschienen daher in der Tragödie verarbeitet; ihre Kunstmittel wurden auf einen neuen Gehalt und Standpunkt berechnet.

Schon die Technik entfernte den Tragiker von der Verfafsung des Epos. Die Begebenheiten der epischen Welt fordern in ihrer Unmittelbarkeit einen breiten, nicht zu präzisen Plan, sie wollen langsam auf einer durch Episodien und Ruhepunkte verzögerten Bahn vorrücken, und bedürfen einer durch Zeit und Ort nirgend gehemmten Dehnbarkeit; die Glieder des Gedichts lagern gemächlich neben einander, und wenngleich sie durch Verschränkung straff in einander greifen können und sich verflechten lassen, so füllen sie doch das Ganze mit einem Anspruch auf Selb-

ständigkeit. Gedrängter Vortrag und Eile der Erzählung, um rascher an das Ende zu gelangen, widerstreben (§. 93, 2. 3.) der gemüthlichen Freiheit des epischen Gesanges, dem das volle Recht auf Breite der Plastik und auf mannichfaltige Gruppen eine Vielheit selbst untergeordneter Beiwerke gestattet. Die Tragödie will aber aus einer ununterbrochenen Handlung, die durch eine kausale Verkettung vom Anfang bis ans Ende läuft, mit gröfster Spannkraft sich entwickeln; sie begehrt Widerstand und Verwickelungen, ihr Plan ruht auf dem zwingenden Verbande von Ursachen und Folgen, der mit Nothwendigkeit auf einen Schlufs treibt und drängt. Sie fordert deshalb Abhängigkeit von Lagen und Durchdringung von Gegensätzen, woraus ein streng bedingter und durch Gründe der Wahrscheinlichkeit geregelter Zusammenhang hervorgehen mufs; sie meidet aber alles naive Verweilen, alle Willkür in Details und Beiwerken mit plastischer Zeichnung. Für eine solche Breite hat diese Dichtung weder Raum noch Stimmung, weil sie niemals die Vergangenheit darstellt oder ein volles Bild ihrer Zustände bezweckt. Vielmehr fafst der Tragiker alle Begebenheiten als Erscheinungen einer geistigen Welt, und darf dafür mit grofser Freiheit den mythischen Stoff behandeln; er schildert sittliche Kämpfe, welche die Menschheit einst bestand und noch künftig bestehen wird, Streitfragen und Mifsgeschick des 147 irrenden Menschen, nicht einen Streit aus den heroischen Kollisionen des Naturlebens; die Handlungen werden in Gespräch und Erzählung mehr sprungweise gezeichnet als in ununterbrochenem Fortgang vor Augen gerückt. Daher die Schnelligkeit und Energie der dramatischen Bewegung, welche die Spitzen einer Handlung streift und im ausdruckvollen Sprachgebrauch durch *δρᾶμα, δρᾶν* statt des üblichen *πράττειν* bezeichnet wird; sie bietet der Reflexion einen gröfseren Spielraum als der sinnlichen Wahrnehmung. Indem daher dieser drastische Prozefs aus innerer Nothwendigkeit eine Reihe von Stufen oder Akten entrollt, wird eine gehobene Stimmung oder ein Pathos erzeugt, welches sich auf das letzte Ziel richtet und kein Verweilen, sogar

dem sinnenden Gemüth keine Freiheit verstattet. Selbst das Mittel des Erzählens, woran eine der wunderbaren Wirkungen des Epikers geknüpft ist, hat in der Tragödie nur untergeordneten Werth, wenn durch eine Begebenheit welche sich auf der Bühne nicht vergegenwärtigen läfst der Fortgang des Gedichts beschleunigt werden soll. Wie daher die Zwecke beider Gattungen verschieden sind, so fordert ihr Plan eine fast entgegengesetzte Technik: in der Tragödie beherrscht der alle Glieder umspannende Gedanke den Verlauf einer streng begrenzten Handlung und bewegt sich in einem gemessenen, immer mehr zum letzten Abschlufs sich verengenden Kreise; das Epos entwickelt dagegen Thaten und Abenteuer einer hervorragenden Persönlichkeit und macht sie zum Mittelpunkt eines Lebenskreises, der aus mannichfaltigen Gruppen sich zusammensetzt und behaglich eine Folge von Ereignissen aufnimmt, die durch kein inneres Gesetz sondern durch künstlerische Hand geregelt wird. Wenn nun beide Gattungen im Gebiet desselben Mythos sich begegnen, so wählt der Epiker einen ausgedehnten Kreis, und kann ihn durch eingeschaltete Digressionen noch erweitern, der Tragiker aber beschränkt sich auf Abschnitte dieses Kreises; beispielsweise haben schon alte Kunstrichter angemerkt dafs aus Ilias und Odyssee 148 Tragödien in grofser Zahl gezogen waren. Keinen geringeren Unterschied machen die poetischen Kräfte. Der Epiker schuf aus Sagen und Liedern, geleitet und begeistert von den Anschauungen der Vorzeit, die Bilder und Begebenheiten der heroischen Vergangenheit, und entfaltete daran ein objektives Gemälde der mehr durch starken Willen und kühne Leidenschaft als mit Reflexion wirkenden Naturkraft; der Tragiker dagegen vermittelte durch den abstrakt gefafsten Mythos, welcher blofs Träger einer in jüngerer Zeit gewonnenen Einsicht sein sollte, das Verständnifs allgemeiner Wahrheiten, welche dem Standpunkt der damaligen Bildung entsprachen und die Summe der religiösen und sittlichen Welt enthielten. Auf beiden Seiten standen daher die Methoden und Gaben der Darstellung in umgekehrtem Verhältnifs: das Epos legte seinen ideellen

Kern in die Blüte heroischer Individuen und verlieh ihnen die bleibende Bedeutung von Typen der alterthümlichen Menschheit, die Tragödie verfolgt einen ethischen Gedanken und erläutert ihn an den mythischen Gestalten, denn diese besafsen fast die Klarheit historischer Gröfsen im Bewufstsein der Nation.

2. Hiernach läfst der Haushalt des tragischen Gedichts in seinen Hauptstücken sich übersehen. Die Aufgabe des Tragikers war eine durch Zeit und Ort begrenzte Handlung sittlich tüchtiger, mit sittlichem Gehalt erfüllter Personen als den Ausdruck eines grofsen menschlichen Leides darzustellen. Zeit und Ort durfte zwar der Dichter mit einiger Freiheit und selbst Willkür behandeln, doch sollte die scenische Darstellung einige Wahrscheinlichkeit haben, weil alles unter den Augen der Zuschauer vorging, und ein Verschwinden der zeitlichen und örtlichen Bedingungen, jenes unentbehrliche Vorrecht des erzählenden Epos, wurde hier durch den raschen Verlauf einer fast immer auf der nahen Bühne sich abspielenden Begebenheit unmöglich. Man setzte daher stillschweigend die Dauer eines Tages, und verlängerte nur unmerklich diesen Zeitraum bei den untergeordneten Ereignissen, die blofs erzählt und weniger streng berechnet wurden; doch trug Aeschylus um höherer Wirkung willen kein Bedenken über so enge Schranken und Mafse sich wegzusetzen. Noch mehr machten die Gegenwart des Chores, die Schlichtheit der Scene, selbst 149 die herkömmliche Beständigkeit der Dekorationen oder der Bühnenwand rathsam, die sichtbaren Akte der Handlung dem möglichst wenig veränderten Schauplatz zu erhalten; selbst der Wechsel der Periakten hat den dramatischen Raum nur wenig und auf kurze Zeit verschoben. Aber auch in diesem Punkte war Aeschylus nicht gar ängstlich, ohnehin stand er dem Epos noch näher; keine solche Rücksicht wurde von der alten Komödie genau beachtet, denn ihre phantastische Natur gestattet und fordert eine geniale Kühnheit in raschen Uebergängen und Sprüngen. Diese beiden sogenannten Einheiten der Zeit und des Ortes (d. h. das Zusammenfallen der vorgestellten

und wirklichen Zeit- und Raumverhältnisse) waren weniger nothwendig als die Einheit der Handlung; sie bildet die stärkste Scheidewand zwischen Epos und Tragödie. Der Dramatiker gebraucht keinen Mythos, dessen Spannkraft durch Episodien und prächtige Figuren gehoben wird, in dem eine Reihe neben einander laufender oder sich kreuzender Felder ohne Nachtheil des Grundthemas lagern darf und neue Gruppen mit verschiedenartigen Interessen und Charakteren den Gesichtskreis erweitern: ein solches Getümmel anmuthiger Stoffe war dem Tragiker fremd und hätte seinem gemessenen Zweck widersprochen. Die Tragödie verwendet keinen mannichfaltigen und ausgedehnten Stoff, sondern ergründet und entwickelt eine grofsartige Begebenheit, deren Glieder durch einen kausalen Zusammenhang in einander greifen und einem innerlichen Prinzip folgend den Zufall oder äufserlich gereihte Mythen ausschliefsen. Nur derjenige Mythos war also tragisch und besafs einen pathetischen Grundton, in welchem ein menschliches Geschick aus Gegenwirkungen von sittlichen Zuständen und persönlichem Willen oder aus dem Streit objektiver und subjektiver Mächte flofs. Ein tragischer Mythos durfte nicht weit und breit angelegt sein, noch weniger eine Fülle der unähnlichsten Geschichten heranziehen, wo Gruppen charaktervoller Helden ohne jeden einheitlichen Zusammenhang in einer physischen Welt sich tummelten. Selbst Euripides, der nicht immer mit einer 150 homogenen Handlung sich begnügt und lose geknüpfte Begebenheiten in demselben Drama zusammenreiht, begeht diesen Fehler um des höheren Zweckes willen, damit die Kausalität und der sittliche Verband in einem gröfseren Umfang menschlicher Schicksale kräftig empfunden werde. Die Tragödie stand daher auf einem engen Platz und stieg in die Tiefen des bewegten Lebens, ihre Handlung führt bündig gefafst auf einen Brennpunkt, welcher alle demselben Kreise nahe kommenden Personen fesselt und in Kontraste zieht; sonst blieb ihr Gang einfach, der energischen Einfalt der antiken Welt entsprechend, die wenig verworren oder durch Intriguen verflochten noch in der Poesie die kürzesten

Wege geht. Da nun das tragische Motiv einer Kollision im Streit zwischen göttlichem Recht und menschlicher Leidenschaft lag, und alles dramatische Spiel auf die Gegensätze der Freiheit und des unfreien Irrthums, der berechtigten und der unberechtigten That ausläuft, so schlichtet der Tragiker diesen Dualismus und Zusammenstofs als einen ethischen Prozefs, und bewirkt die Lösung eines solchen Gegensatzes hauptsächlich durch die beiden Rollen, die sich in die Aufgaben des ersten und zweiten Schauspielers (§. 114, 3.) theilen. Denn hier konnte nicht wie im Epos eine Hauptperson alle Wendungen des Mythos durch ihr überwiegendes Interesse beherrschen. Erst unter der Gegenwirkung beider gewinnt die Handlung einen Grad erschöpfender Vollständigkeit, die das Gegenstück der epischen Einseitigkeit ist. Demnach sind Charaktere der Nerv der tragischen Oekonomie, und wieweit der Dramatiker seiner Kunst mächtig geworden, dies erhellt nicht nur aus seiner Gestaltung des mythischen Plans, sondern auch aus der Charakteristik der thätigen Personen.

3. Die Zeichnung der tragischen Charaktere wechselte nach den Zeiten und Standpunkten der Dichter. Wenn die beiden Repräsentanten der antiken Tragödie vorzüglich in der Ethopöie zusammentreffen, so ist Euripides vom Herkommen völlig abgewichen. Bei jenen sind ideale 151 Typen die Grundlage der Charaktere, sie geben ihnen eine straffe, selbst schroffe Haltung und erfüllen sie mit dem Gehalt von Abstrakten, die den Eindruck unwandelbarer Masken machen, bei Sophokles nur mit dem Zusatz einer feinen psychologischen Färbung; Euripides hingegen zeichnet Individuen aus der Wirklichkeit mit unbestimmtem Werth und wandelbarer Subjektivität, ohne heroischen Grundton, selbst ohne nationalen Zug. Auch waren in der älteren Tragödie die Charaktere der Hauptpersonen ein bleibender, durch Ueberlieferung gegebener Stamm; der Dichter durfte sie nur in den Plan des Stücks eintragen und ihre Grenzen bestimmen, sie bewahren daher einen substanziellen Kern, der immer erkennbar durchscheint; Euripides gestaltet seine Charaktere beliebig nach dem

wechselnden Plan und läfst sie mit den Strömungen des Pathos schwanken; daher fehlt ihnen konkrete Festigkeit und als Werkzeuge des Dichters dienen sie seinen dramaturgischen Zwecken, mögen sie nun frei erfunden oder Figuren der Wirklichkeit sein. Dort empfangen wir im Geist der wortkargen antiken Erhabenheit (Anm. zu §. 32, 3.) jenen tiefen Eindruck, den etwa der hohe Stil der Skulptur erzeugt; hier erinnert vieles an den Pinselstrich des Malers. Diese den Modernen unbekannte Differenz wird aus dem Wechsel der Zeiten leicht erklärt. Aeschylus und Sophokles wirkten in einem Zeitpunkt, der das vollkommenste Gleichgewicht zwischen Denken und Handeln, die klarste Harmonie in der Sittlichkeit und Bildung besafs und auf unerschüttertem Boden des Realismus stand. Diese positive Gesellschaft war von den Idealen des Hellenischen Wesens erfüllt und bewegte sich überall in den ungetrübten Elementen der nationalen Tradition; ihr verdankten die Tragiker jene markigen Charaktere, die so scharf und gediegen waren, dafs sie mit symmetrischer Genauigkeit gruppirt und ihre Züge mit wenigen kräftigen Strichen erschöpft werden konnten. Das Publikum folgte schnell, denn es erkannte den Kern der bewufsten volksthümlichen Art in Thun und Rede; den Dichtern gelang nicht minder die Charakteristik, denn sie forderte mehr natürliche Be-
132 redsamkeit als Kunst. Nun war das antike Leben von der Oeffentlichkeit umschlofsen, und selten überschritt es die gebotenen Schranken des Ebenmasses; das Subjekt trat zurück und jene Tragiker drangen wenig in die Tiefen der Innerlichkeit, noch weniger berührten sie die Leidenschaften und Kontraste persönlicher Art. Mit ihrer Kunst vertrug sich daher am besten die Plastik der heroischen Kraft im klassischen Sagenkreise, wo ritterliche Männer vom Verhängnifs oder von Irrthümern ergriffen und in leidenschaftliche Kämpfe gerissen wurden. Nirgend aber erschien die Zerrissenheit des Lebens unter dem Einfluss des Bösen, nirgend gerieth die praktische Tugend in Streit mit dem Gewissen, und hiefür hätte damals, da jede gewaltsame Verwickelung fehlte, weder die Tugendlehre der Alten noch

ihre Praxis einen Boden gefunden; Bosheit und widerwärtige Verbrechen blieben fern von der Poesie. Dies war also das Zeitalter des typischen Mafses oder der ἤθη, der geschlofsenen Charaktere mit strenger Haltung und objektivem Werth, die man unter die wesentlichen Merkmale der antiken Tragödie zählt. Mit ihnen verknüpfte sich die *διάνοια*, der Ausdruck einer analogen Gesinnung und Weise sich auszusprechen, wo Reflexionen und Maximen ebenso selten als rhetorische Künste sind: die Form der Rede durfte nur soweit reichen, dafs man den Eindruck einer völligen Uebereinstimmung des Handelns mit dem Denken erhielt. So fest umschriebene, so wenig veränderliche Typen der überlieferten Sittlichkeit konnten die Gegensätze des Lebens und seine Geschicke sehr energisch darlegen, forderten aber weder einen überraschenden Wechsel der Situationen noch einen raschen Fortgang der Aktion. Das alterthümliche Drama begehrt ein nur beschränktes Mafs an Handlung, seine frühesten Versuche (dafür sind vor anderen die Supplices des Aeschylus ein Beleg) verlafsen sogar noch so wenig den epischen Plan, dafs die Stufen der Handlung unversteckt und fast übersichtlich auf theilbarer Fläche sich ausbreiten. Dieser Technik gegenüber hat Euripides, der Darsteller des ochlokratischen Standpunkts, ein völlig neues Prinzip der Ethopöie durchgeführt. Seine Zeitgenossen waren vom Ideal und von der Herrschaft der sittlichen Tradition gewichen, die Schranken fielen, die früher Geburt, Reichthum und bevorrechtete 153 Bildung setzten, an ihre Stelle trat das Talent und der Intelligenz eröffnete sich ein unbegrenztes Feld. Vor dieser Ausgleichung zogen die strengen Charaktere sich aus der Oeffentlichkeit zurück, und sie werden immer seltner in der Poesie gefunden. Statt ihrer glänzte die Kraft des reflektirenden Verstandes, von rhetorischer Gewandheit und räsonnirender Moral unterstützt; Leidenschaft und absolute Willkür regierten in der Attischen Gesellschaft, und das reich begabte Volk das abgewandt von sittlicher Einfalt in eine mächtige Strömung gerissen und alles Schwerpunktes enthoben war, ging hastig auf die früher ungekannten Pro-

bleme der Subjektivität ein. Die Persönlichkeit durfte nunmehr in höchster Mannichfaltigkeit auftreten, ihr psychologischer Gehalt wurde mit kritischer Reflexion an den unähnlichsten Individuen beobachtet, und man ergründete die geheimen Motive des Herzens. Euripides übertrug die neuen Erfahrungen auf den dramatischen Plan: seine Dramen sind ein heller Spiegel, der in die Veränderungen jener Zeit blicken läfst. Ihm fehlen starke Charaktere von substanziellem Werth, deren Macht einst in ihrer Selbstbestimmung lag und in einer klaren Folge von sittlichen Gegensätzen hervortrat; seine Zeit war charakterlos. Den Platz der Charaktere haben Figuren der bürgerlichen Welt eingenommen, deren praktische Tüchtigkeit aufser Verhältnifs zur Redefertigkeit steht; ihre Richtung bestimmt das Pathos, und mit dem wortreichen Uebermafs der *διάνοια*, mehr duldend als thatkräftig, entfalten sie die trüben Wirren der menschlichen Natur, die weder sittliches Ethos noch politischen Ernst kennen. Deshalb glänzen hier vorzugsweise die weiblichen Charaktere: sie sind nicht wie bei den früheren Tragikern nur Abarten der männlichen Rollen, sondern leiten durch eine neue Welt zarter und starker Leidenschaft in die Widersprüche des inneren Lebens ein. Eine Folge hievon ist dafs Euripides selten seinen Plan in organischer Verkettung vom Anfang bis ans Ende durchführt; die tragischen Personen dienen als Erscheinungen des Pathos und eilen in leidenschaftlicher Bewegung, spannen aber das Interesse für die Lösung der schwebenden Aufgaben und Fragen. Willkür und Zufälligkeiten, selbst leere Räume waren hier unvermeidliche Mängel der Oekonomie; die Begebenheiten werden nicht bis zur innerlichen Einheit mittelst vernünftiger Gründe gegliedert, die Charaktere haben alle schaffende Kraft an den Dichter abgegeben, sie würden sogar völlig verflüchtigt in der Luft schweben, wenn dieser ihnen nicht einiges vom eigenen feinen Gefühl und religiöses Interesse geliehen hätte. Hiernach begreift man dafs in jener halb romantischen Tragödie der Gang eines Stückes von der früheren Scenerie sich weit entfernt, dafs er vollends aufgehört hat nach Art des Epos

durchsichtig und plastisch zu sein. Das schlimmste Resultat war aber dieses, dafs die Charaktere den mythischen Boden, in dem sie früher wurzelten, völlig verloren und weltlich, gewissermafsen kosmopolitisch wurden; die Tragödie neigt seit Euripides zur Universalität, und je mehr die Volksthümlichkeit der Griechen an Charakter einbüfst, desto weniger bedeutet dort der nationale Standpunkt.

4. Denselben Wechsel erfuhr die Bearbeitung der Mythen. Sie waren noch kaum durch Darstellungen des Phrynichus eingeleitet, als Aeschylus den hohen Werth begriff, welchen der Schatz der Stamm- und Heldensage dem Tragiker darbot. Mit enthusiastischer Tiefe des Geistes gerüstet durchlief er einen grofsen Theil des mythischen Zeitalters, vom alten Götterthum der Titanen bis zur Dämmerung historischer Gröfsen, selbst versteckte Lokalsagen nicht ausgeschlossen, und zog daraus den Kern eines dramatischen Cyclus; die Tetralogie war das Kunstmittel um den ideellen Gehalt und inneren Zusammenhang mythischer Gruppen anschaulich zu machen. Seitdem gab der Mythos, hauptsächlich des heroischen Kreises, den rechtmäfsigen Stoff und Boden der Tragödie; man vermied aber historische Themen, nachdem ein Versuch des Phrynichus (p. 18.), Ereignisse des Tages auf die Bühne zu bringen, 155 mifsfallen hatte; die gelegentliche Behandlung patriotischer Themen (nach dem glänzenden Vorgang der Perser des Aeschylus) gehörte zu den Ausnahmen. Man fühlte richtig dafs allein der Mythos das Organ dieser Dichtung sei, weil er in unmittelbarster Form die volksthümlichen Sagen bewahrt; dafs dagegen der geschichtliche Logos von gelehrter Forschung abhängt und kein Gemeingut ist; auch war die Kenntnifs der Hellenischen Geschichte, soweit ihr nationaler Kern zum Bewufstsein der Mehrzahl kam, noch jung und beschränkt, ehe die Kunst der Prosa den Weg zum historischen Studium bahnte; nicht zu gedenken dafs einer idealen Zeit, welche selber mitten in einer reichen Geschichte stand, die poetische Darstellung historischer Massen fern lag. Indem daher Aeschylus einen Stamm edler und grofsartiger Mythen aus der Litteratur des Epos erlas,

wurde der tragische Stoff begrenzt und auf den rechten Boden gestellt. Den Mittelpunkt bildete darin der epische Kyklos, der Verlauf des Trojanischen Kriegs mit seinem dunklen Hintergrunde, den Königshäusern des Laius und der Atriden, bis auf seine letzten Vorsprünge herab, Rückkehr und Ende des Odysseus. Homer als Stifter dieses Sagenkreises heifst den Alten (§. 94, 2. Anm.) in ihrem Sinne der Vater der Tragödie. Zum klassischen Mythos fügte noch der Verkehr mit den grofsen Melikern einen interessanten Anhang mit romantischem Charakter: sie lieferten einen reichen Schatz von Ortsagen, der aus ihrer Heimat und aus Pflanzstädten gesammelt, aber noch durch wunderbare Geschichten von fernen Weltgegenden verschönert war; die Meliker erweiterten die Heroenfabel durch vielfache Spielarten und Sprossen, deren Scene sie phantastisch in die märchenhaften Länder der mythischen Geographie verlegten. So wurde das System der Heldenfabel abgerundet; ihr Ueberschufs fand im Satyrspiel einen schicklichen Platz. Zu diesen ansehnlichen Gruppen der nationalen und landschaftlichen Sagenwelt fügten die Tragiker zuletzt ein eigenthümliches, durch Popularität wirksames Element, 136 den Attischen Mythos. In einer Zeit des politischen Selbstgefühls durften sie die dürftigen, in den Winkel gedrängten Ueberlieferungen Attikas aus ihrem Versteck auf einen freieren Schauplatz ziehen und durch Anknüpfung an die Vorgeschichten ihres Ruhms, durch Ausschmückung des Theseus und des Eleusischen Kreises, die Heimat mit allem Glanz ausstatten, sogar einen liberal oder demokratisch gefärbten Geist in diese jüngste Stufe der mythischen Themen legen. Unter so gewandten Händen erhielt jener Auszug der Attischen Fabel ein leidliches Ansehn. Aber selbst den klassischen Mythos machten sie wirksamer durch patriotische Motive der vaterländischen Sage, die sie mit feinem Gefühl in die fremde Fabel verwebten: so vor allen grofsartig Aeschylus in den Eumeniden, anmuthig Sophokles im zweiten Oedipus, sinnig Euripides im rasenden Herakles. Hiedurch rückten ihnen berühmte Mythen näher und traten in gemüthliche Beziehung zu den Attischen Kulten. So haben

die Tragiker durch stetige Fortbildung der in einer Blütenlese vereinten Mythen eine Encyklopädie der Griechischen Mythologie festgesetzt: sie war die früheste Redaktion dieses Stoffs aus dem antiken Zeitraum und kleidete viele der geläufigsten Mythen in die seitdem bekannte Form; die Grammatiker pflegen daher neben den epischen Erzählern die Sagen oder Abweichungen der Attischen Dichter als erste Quellen hervorzuheben. Durch die Tragiker mögen auch um dieselbe Zeit in Athen die Studien der Mythographen angeregt sein, wenn man aus den Arbeiten des Pherekydes und Hellanikos schliefsen darf. Zugleich mit der Sagenkunde wurde die bildende Kunst durch die tragischen Stoffe gefördert. Plastik und tragische Poesie waren in der Periode des Perikles geistesverwandt, und begegneten einander in idealer Reinheit, in Harmonie und Ebenmafs; mancher Theil der sinnlichen Anschauung, die wir nach dem Untergang des alten Bühnen- und Schauspielwesens entbehren, läfst sich noch jetzt aus Typen und Gruppen der Skulptur ersetzen. Eine Reihe von Mythen und pathetischen Situationen welche durch das Drama berühmt und popular geworden, gewährte 157 den Künstlern einen Schatz edler und fruchtbarer Motive; die Plastik hat zuletzt mit ihnen in reichster Auswahl das Leben des Alterthums, namentlich den Luxus, die Häuslichkeit und häufig die Grabmäler geschmückt. Lichtpunkte der tragischen Mythen behandelten Bildhauer in Reliefs, Maler in Tafel- und Wandmalerei. Hiefür sind die Vasengemälde nach allen Seiten ergiebig, und auch in Verbindung mit den Fragmenten oft benutzt worden um den Plan verlorener Dramen beim Euripides herzustellen. Denn kein anderer Tragiker hatte der Kunst so viele, so günstige Motive dargeboten; von ihm angeregt haben grofse Meister die Macht und Energie der Leidenschaft, die spannende Verwickelung und die Katastrophe des tragischen Moments, die jener mit ergreifender Wahrheit zu schildern weifs, in den knappen Raum bewunderter Gemälde gefafst und durch den Zauber ihrer sympathischen Kunst verewigt.

Rasch erwuchs und gelangte das Mythenreich der

Tragiker zur systematischen Vollständigkeit; die Dichter haben aber, was der Natur der Individuen und der Zeiten entsprach, unter verschiedenen Gesichtspunkten dafür beigesteuert. Aeschylus überschritt selten das Gebiet der epischen Fabel, doch wurden ihre Verzweigungen, namentlich dämonische Geschichten, und manche selbständig oder auch im Zusammenhang mit dem dichterischen Mythos gefafste Lokalsage von ihm nicht verschmäht. In der Zeichnung und alterthümlichen Charakteristik ist er nirgend von der Einfalt und typischen Erhabenheit des Epos abgewichen; die Willenskraft und die Widersprüche der innerlichen Welt, soweit sie sich an den Reibungen der Persönlichkeit äufsern, hatte seine Zeit kein Bedürfnifs hervorzukehren, sondern ihr Blick war auf die verhängnifsvollen Schickungen eines festen, kühnen, von göttlichem Gesetz umgrenzten Geschlechts, auf seine Leiden und Kämpfe gerichtet, um dort Einsicht in die sittlichen Ordnungen zu gewinnen. Der Dichter verbrauchte nun für die Zwecke seiner gründlichen Ethopöie einen ansehnlichen Raum, aber die Schärfe der ge-158 schlossenen Typen pafste zum epischen Plan, an dem er festhält, und unbekümmert um strenge Berechnung des Zeitmafses liebt er in der poetischen Idee zu verweilen. Dieser Objektivität welche den Fortgang des Stücks an den Werth der Charaktere knüpft und zugleich der Betrachtung einen vollen Raum eröffnet, entsprach auch der Haushalt. Aeschylus setzte den Bau seines Dramas aus einem zweifachen Bestand zusammen, aus dem epischen Körper, welcher mit Erzählung und Dialog (ἐπεισόδια) wechselt, und aus den melischen Theilen, wo grofse Chorlieder zwischen Episodien gelegt sind und von der letzten Wendung eines Akts ausgehend den weiteren Verlauf einleiten. Nicht völlig auf demselben Grunde ruht die feinere Kunst des Sophokles, schon weil er in Bearbeitung der Mythen durch psychologische Motive bestimmt wird. Seine Dichtungen waren aus der innerlichen Welt geschöpft, seine Gemälde standen aber auch dem praktischen Leben näher und forderten eine gedrängte Handlung auf dem knappsten Raum und in strenger Gliederung, die handelnden Personen mufsten

rascher zusammenspielen, und indem sie sich im Sinne der entwickelten Gesellschaft unter steter Gegenwirkung auf ein Ziel bewegen, werden sie doch durch ein ethisches Gesetz als den Schwerpunkt des Problems verschränkt. An Stelle der epischen Verknüpfung trat daher ein künstlich angelegter Plan, der durch das Ineinander von Akten sich auszeichnet und aus Gegensätzen, freien Entschlüssen und geistigen Triebfedern hervorgeht. Sonst blieb der Dichter in der plastischen Zeichnung dem Epos getreu; seine Stärke beweisen die von ihm mit Glanz und Vorliebe behandelten Spitzen der heroischen Mythologie, die durch hohes Pathos hervorstechenden Gröfsen des Troischen, Thebanischen und Argivischen Kreises, mit denen er manchen benachbarten Stoff, auch den untergeordneten der dämonischen Fabel verband. Die schlichten Grundzüge der Mythen hat er als denkender Künstler durchgebildet, veredelt und mit weiser Sparsamkeit erweitert; diese hohen Gestalten waren ihm kein blofses Symbol und Mittel der Dramaturgie, wie der nächsten reflektirenden Zeit, sondern Glieder und Offenbarungen der dichterischen Idee, deren Gehalt die Heroen in klarem Gepräge durchdringt. Hiedurch ist ihm vor anderen die reiche Charakteristik der Individuen gelungen, 159 und die lichtvollen Figuren seiner Mythen treten bei grofser plastischer Bestimmtheit dem Hörer als ein Spiegel der für alle Zeit bestehenden sittlichen und religiösen Ordnung entgegen. Sophokles fafste nun zwar die Mythen andächtig in ihrer Hoheit und sein Gemüth begehrte keine spekulative Deutung, doch sollten jene nicht mehr die Zeugen alterthümlicher Schickungen sein, sondern die Harmonie der göttlichen Weltregierung, mit der die Freiheit des Willens auch irrend sich vertragen lernt, zum Verständnifs bringen. Wieweit die nächsten Tragiker ihm hierin folgten und glichen ist ungewifs; die Mehrzahl neigte wol zu verwickelten und hochpathetischen Stoffen, sicher hat aber keiner aufser Euripides einen neuen Weg oder ein eigenthümliches System in den Dichtersagen erwählt.

Desto gewisser und einleuchtender sind die Neuerungen in der Mythopöie durch **Euripides.** Er war un-

fähig an die mythische Welt und die Geister der heroischen Zeit zu glauben, noch weniger galt ihm das überlieferte Götterthum, er trug sogar kein Bedenken die Figuren und Mythen öffentlich nach dem Dogma des Anaxagoras in physikalische Begriffe zu zersetzen. Dann ging er weiter und nutzte die todt gewordene Masse blofs als einen Stoff der Reflexion; diese Schatten empfingen dadurch ein Scheinleben, dafs sie dem Standpunkt der Ochlokratie nahe traten. Die Namen sind dieselben, ihre Werthe mufsten andere werden. Mythische Namen und Geschichten hat er in Figuren des bürgerlichen Lebens umgewandelt, und so verflüchtigt betraten sie den Boden der Wirklichkeit, alles Rückhalts, den ihnen die heroische Welt gab, bis auf den nationalen Typus beraubt; was ihnen an Sicherheit und poetischem Gehalt abgeht oder an Würde mangelt, das ersetzen sie durch die Reinheit des menschlichen Gefühls, wodurch sie für die dramatische Darstellung immer einige Wahrheit behielten. Nur begünstigt Euripides solche Mythen, welche sich ursprünglich oder leicht verändert in die Fragen der Moral aufnehmen liefsen, welche die Leidenschaft oder ihre Sophistik glänzend beleuchten konnten und sonst den neuen Problemen dienten, die der ochlokratische Zeitenlauf anregte. Dagegen trat jeder Stoff zurück, der das Pathos des Heldenalters und scharfe Charakteristik fordert, und schon deshalb wurden von ihm aus dem klassischen Epos oder der Troischen Fabel nicht zu hervorstechende Punkte gewählt. Statt des Glanzes und der Kraft entfaltet aber Euripides die gröfste Mannichfaltigkeit: ihm gefielen ebenso sehr die lichten als die verborgensten Begebenheiten erlauchter Fürstenhäuser, Helden und Frauen, besonders ihre von schwerem Verhängnifs und von heifser Leidenschaft erfüllten Abenteuer. Kein Tragiker umspannte soviele Mythen, und man bewundert nicht blofs den Umfang und die Dehnbarkeit seines Fabelkreises, sondern auch die vielseitigen Methoden und schöpferischen Motive, wodurch er klug und erfinderisch entweder alte Stoffe befruchtet und ihre Wirkung steigert, oder neue Themen, die er aus kecker, selbst willkürlicher Umdichtung gewann, zum Theil aus entlegenen

Winkeln der zersplitterten Sage hervorzog, um eines reichen scenischen Interesses willen einführt. Weibliche Charaktere spielten darin oftmals eine wichtige Rolle; sie waren ein geeignetes Organ um in dem kontroversartig angelegten Plan neue freisinnige Fragen oder Gesichtspunkte beredt vorzutragen, wie in Antiope, Auge, Ino, Melanippe, Stheneboea; das Thema der Medea bekam erst unter seinen Händen eine zündende Kraft. Diese frischen geistigen Einflüsse hoben auch den Reiz und Umfang des patriotischen Dramas, denn Euripides leitet die Mythen gern durch eine gefällige Wendung auf den Boden seiner Heimat über und verknüpft ihre letzten Ausläufer, die sogar bis zur Heraklidenzeit herabgehen, mit dem Attischen Ruhm. Selbst der häufige Fehler des Uebermafses, der ihn aus Mangel an Selbstbeschränkung nöthigt vielen Stoff aufzubrauchen und zu verschwenden, war für ihn ein nicht geringerer Antrieb den Fabelschatz bis zu seinen äufsersten Grenzen auszubeuten, als der Wetteifer mit seinen Vorgängern. Denn die drei grofsen Tragiker haben fast eifersüchtig nach einander mit einem Kunstfleifs, der die Furcht vor dem Verdacht eines Plagium nicht kannte, dieselben Mythen und Aufgaben immer von neuem aufgenommen, jeder bemüht durch geniale Wendungen den Schatz sittlicher Ideen zu mehren und auf der Bahn des geistigen Besitzes und des Schönen gleich sehr vorzuschreiten, als die Technik ins feine zu veredeln. Euripides zeigte hier sein erfindsames Naturel in glänzendem Licht, überbot sich aber auch in unglücklicher oder willkürlicher Neuerung, um 161 mit Aeschylus und Sophokles zu wetteifern; doch hat er im wesentlichen die Fundgruben des tragischen Mythos erschöpft und den Nachfolgern mehr Raum für Variation als unangebautes Feld gelassen. Zuletzt zogen die schönsten und wirksamsten Tragödien einen engen Kreis, der die Schicksale weniger gefeierter Personen wie Thyestes Iphigenia Orestes Alkmaeon Meleager umschlofs; der dramatische Mythos fand unvermeidlich seine Schranken an der wählbaren Fabel und am Interesse des satten Publikums. Diese natürliche, durch Zeit und Objekt gebotene

Grenze hat entschieden auch den Abschlufs der nationalen Tragödie herbeigeführt.

Wenn man endlich die Stoffe summirt, welche hier durch vereinte Kraft so vieler Dichter popularisirt und ein Gemeingut wurden, so sind die Lichtpunkte der tragischen Mythologie erstlich Stücke der Trojanischen Heldensage, nach der Gewähr des Homerischen und kyklischen Epos, dann die Königshäuser von Theben und Argos, minder die von Aetolien und Thessalien, an die sich ein interessanter Spätling die Argonautenfabel knüpft, ferner einige Gruppen von Heroen, die meistentheils eigene Kreise beschreiben, vorzugsweise Herakles und Theseus; diese boten einen Uebergang zum letzten, künstlich auf den Hauptstamm gepfropften Reise, zur Attischen Fabel. Der tragische Mythos hatte sich zum mächtigen Baum entwickelt, der noch eine Fülle von Aesten und Sprossen trieb, als man die dunklere landschaftliche Sage, namentlich von Sicilien und Italien heranzog; die dämonischen, mystischen und barbarischen Stoffe, deren Gipfel und Tummelplatz der Bacchische Kultus war, konnten mit der Tragödie weniger sich befreunden als mit dem Satyrspiel, und es traf sich günstig für den Ausbau der nationalen Fabel, dafs dieses alterthümliche Fachwerk manches zersprengte Thema phantastischer Art von den Seitenpfaden der Heroenwelt aufnahm. Eigenthümliches Material, wovon jetzt bei den Griechischen Dramatikern zuweilen nur eine schwache Spur begegnet, haben allem Anschein nach die Römischen Tragiker behandelt. Von beiden Seiten her bewahrt eine Blütenlese gangbarer und gewählter Argumente das Schulbuch Hygini Fabulae, ein dramaturgischer Codex, dessen Text von seiner ursprünglichen Reinheit völlig abgewichen, sonst noch immer reichhaltig ist, aber die Quellen wenig unterscheidet und zu dürftige Skizzen entwirft, um einen sicheren Anhalt für Herstellung des Plans verlorener Dramen zu gewähren.

1. Für den gröfseren Theil dieser Thatsachen müssen wenige Nachweise genügen; denn sollte man auch in Erörterungen der dramaturgischen Theorie eingehen, so würde das Mafs einer Litte-

rargeschichte weit überschritten. Gleichwohl knüpft sich ein erhebliches Interesse noch an manchen Punkt, mit dem die Aesthetiker im Ueberfluss sich beschäftigten; kaum widersteht man der Versuchung, ohne Rücksicht auf die Bühnenpraxis eine Reihe solcher Fragen zusammenzufafsen, die zuletzt in nichts geringeres als einen Kommentar zur Aristotelischen Poetik auslaufen würden. Schon über das Verhältnifs der Tragödie zum Epos und Melos wäre viel zu sagen; indefs liegen jetzt die Tage jener Aesthetik hinter uns, welche die Attische Tragödie für eine Verschmelzung dieser beiden Gattungen oder ein eklektisches Produkt erklärt. Nur anknüpfend an die vorhandenen Formen, aber ausgehend von dem mimetischen Dithyrambus hat die Tragödie der Attiker einen neuen Ideenkreis mit grofser Selbständigkeit eingeführt; was sie dem Melos oder dem Epos (in Darstellungen einer μίμησις nach der bekannten Lehre Platos *Rep.* III. p. 394.) verdankt, erscheint hier als ein neues Element, und hievon kann der Dialog am bündigsten überzeugen.

Aufserdem bleibt ein dankbares, in mancher Hinsicht lehrreiches Thema, wenn es nicht unsere Grenzen überschritte, der Einflufs den das Studium der drei Griechischen Meister auf das neuere Drama geübt hat. Für die Geschichte des hellenisirenden Dramas, das mit Reproduktion antiker Formen und mythologischer Stoffe beginnend zuletzt auf die Klippe der Schicksalstragödie gerieth, besitzen wir Vorarbeiten in der Deutschen und Französischen Litteratur: für jene bei Cholevius Gesch. der Deutschen Poesie nach ihren antiken Elementen, L. 1856. Th. 2. die Kapitel 23. 24. Für letztere manches interessante (worunter namentlich die treffenden Aeufserungen von Voltaire durch einen Grad der Unbefangenheit überraschen) bei Berger de Xivrey *Sources antiques de la litt. franç. Par.* 1829. p. 222. ff. Wenn auch die Tyrannei der antikisirenden Theorie durch ihren Formalismus drückte, so blieb doch die Französische Tragödie von den Alten weit mehr unabhängig als man sonst annahm: Strehlke über Corneille und Racine, Danziger Progr. 1856.

Ueber die Verschiedenheit des Tragikers vom Epiker in Technik und Standpunkt haben Goethe und Schiller im Briefwechsel Theil 3. (vgl. oben II. 1. p. 50.) lehrreiche Bemerkungen gemacht. Trotz aller Schärfe des Verstandes kann hier ein Beurtheiler, zumal wenn er selbst ausübender Künstler ist, nicht völlig frei von subjektiver Auffassung bleiben. So wenn Schiller p. 73. sagt: „Ganz im Gegentheil raubt uns der tragische Dichter unsere Gemüthsfreiheit, und indem er unsere Thätigkeit nach einer einzigen Seite richtet und concentrirt, so vereinfacht er sich sein Geschäft um vieles, und setzt sich in Vortheil, indem er uns in Nachtheil versetzt.“ Ihm schwebte die Praxis der romantischen und sentimentalen Tragödie vor, wo die Hörer durch

den Reichthum der Tendenzen und Plane gestimmt und gespannt werden; das antike Drama behielt in allem Wechsel, selbst in der Vielseitigkeit des reflektirenden Euripides, einen Grad objektiver Einfachheit, da der Tragiker als Darsteller der sittlichen Welt beruhigen und zu geläuterter Intelligenz (*κάθαρσις*) führen wollte; das damalige Publikum behauptete seine kritische Stimmung, wie man aus der früher gegebenen Schilderung desselben ersieht. Aehnlich unterscheidet Schiller p. 86. zwischen den Expositionen des Epikers und des Tragikers: „Ich glaube dafs man dem dramatischen Dichter hierin weit mehr nachsehen mufs; eben weil er seinen Zweck in die Folge und an das Ende setzt, so darf man ihm erlauben den Anfang mehr als Mittel zu behandeln. Er steht unter der Kategorie der Kausalität, der Epiker unter der Substantialität; dort kann und darf etwas als Ursache von was anderem da sein, hier mufs alles sich selbst um seiner selbst willen geltend machen.“ Eine Fortsetzung s. daselbst p. 374. ff. Lehrreich G. Freytag Die Technik des Dramas, Leipz. 1863.

2. Die früheste Definition des tragischen Haushalts ist jene berühmte, bis auf unsere Tage höchst verschieden ausgelegte Definition von Aristoteles *Poet.* 6. *ἔστιν οὖν τραγῳδία μίμησις πράξεως σπουδαίας καὶ τελείας, μέγεθος ἐχούσης, ἡδυσμένῳ λόγῳ, χωρὶς ἑκάστῳ τῶν εἰδῶν ἐν τοῖς μορίοις, δρώντων καὶ οὐ δι' ἀπαγγελίας, δι' ἐλέου καὶ φόβου περαίνουσα τὴν τῶν τοιούτων παθημάτων κάθαρσιν.* Unter den zahlreichen Erörterungen konnte man ehemals hervorheben: den frühesten methodischen Versuch von Lessing Dramat. II. 74. ff. dann Goethe Kunst u. Alt. VI. 1. Nachgel. Schr. VI. p. 16. ff. Fr. v. Raumer Abh. d. Preufs. Akad. J. 1828. p. 125. ff. Ed. Müller Gesch. d. Theorie d. Kunst II. p. 60. ff. 378. ff. und fast zuletzt Kock im ersten von 3 Elbinger Progr. 1851 — 53. Dann die Schriften von Bernays, Stahr, Spengel (s. unten), die zahlreichen Erklärungen der Poetik (namentlich Susemihl in d. Einleitung zu s. Ausg. L. 1865. p. 28. ff.) bis in unsere Tage, zuletzt Ueberweg in d. Zeitschr. f. Philos. Bd. 36. p. 260. ff. Silberstein Die Katharsis d. Aristot. L. 1868. Sie werden aufs umständlichste besprochen von Döring im Philol. XXI. und XXVII. Hauptpunkte sind: *πράξεως σπουδαίας*, nicht eine Handlung mit grofsen Zwecken, mit moralisch-guten Leuten oder mit hochgestellten Personen, sondern ein erhabener Stoff 184 von ernster und sittlicher Natur, gezogen aus den Problemen des sittlichen Lebens, deren Ernst einen erklärten Gegensatz zu den niedrigen Motiven der Komödie bildet. Denn *σπουδαῖος* bedeutet in der Kunstsprache der Klassiker ernst und würdig (im Gegensatz zu *γελοῖος* komisch, p. 547. 2. Ausg.); die Hauptperson des antiken Trauerspiels war kein trivialer, kein verdorbener Charakter, keiner der durch Verbrechen oder blindes Schicksal

wie man aus der vulg. τρίτης ἡμέρας entnahm, bis zum dritten Tage. Hiezu wurde die Darstellung des Achilleus gefügt, der im tiefsten Schmerz lange Zeit nichts oder weniges sprach; auch von ihm heifst es im jüngeren *Schol. Arist. Ran.* 942. ὃς μέχρι τριῶν ἡμερῶν οὐδὲν φθέγγεται, wol aus Mifsverständnifs oder falscher Uebertragung jenes Falls in der Niobe, wie Hermann *Opusc.* III. p. 42. vermuthet. Vgl. Schöll Tetral. p. 509. 513. Dafs die Begrenzung des dramatischen Verlaufs nur zu Gunsten der theatralischen Technik stattfinde, nicht aus Gesetzen der Kunst fliefse, bemerkt Aristoteles c. 7. extr. und in einem Nachhall c. 24, 5. Einheitliche Handlung der Tragödie (μίαν πρᾶξιν ὅλην καὶ τελείαν) wird von ihm aus dem inneren Zusammenhang organischer Glieder, im Gegensatz zu den gleichgültigen und gleichzeitigen Aggregaten des epischen Bestandes, bündig abgeleitet c. 8. 23. Was an diesen Einheiten wahr und statthaft ist, das hat man nach den Kontroversen der Französischen Theoretiker im 17. Jahrhundert (Fabr. *B. L.* I. p. 47. Cholevius Geschichte der D. Poesie nach ihren ant. Elem. I. p. 539. ff.) aus der entscheidenden Polemik von Lessing Dramat. I, 46. (woran Metastasio mit anderen anknüpft) zuerst gelernt. Vgl. Teichmüller Beitr. z. Aristot. Poetik I. p. 206. ff. Diesen Punkt erschöpft Schlegel II. p. 78—114.

166

8. Tragische Charaktere: die Typen der antiken Tragödie hat Schiller gezeichnet Th. 3. p. 52. „Es ist mir aufgefallen dafs die Charaktere des Griechischen Trauerspiels mehr oder weniger idealische Masken und keine eigentliche Individuen sind —. So ist z. B. Ulysses im Ajax und im Philoktet offenbar nur das Ideal der listigen, über ihre Mittel nie verlegenen engherzigen Klugheit; so ist Kreon im Oedip und in der Antigone blofs die kalte Königswürde. Man kommt mit solchen Charakteren in der Tragödie offenbar viel besser aus, sie exponiren sich geschwinder, und ihre Züge sind permanenter und fester. Die Wahrheit leidet dadurch nicht, weil sie blofsen logischen Wesen ebenso entgegengesetzt sind als blofsen Individuen." Anderes Hartung Lehren d. Alten über d. Dichtk. p. 116. ff. Den typischen Gehalt der dramatischen Charaktere hat auch Aristoteles in der Poetik mehrmals anerkannt, zugleich aber bemerkt dafs eine doppelte Charakterzeichnung mit dem Wechsel der Technik eintrat: diese zweifache Zeichnung unterscheidet er durch ἤθη und διάνοια. Der Begriff der ἤθη bestimmt den sittlichen Werth (c. 2, 1.) mit dem Grundton der Erhabenheit, von ihnen geht alles Handeln aus, und sie werden im Lebensplan, in Motiven und Entschlüssen, überhaupt in προαίρεσις (besonders *Rhet.* III, 16, 8.) wahrgenommen. Das Organ einer solchen charaktervollen Stimmung ist λέξις ἠθική. Das Element dagegen der wandelbaren Persönlichkeit enthält die διάνοια, sie

erscheint räsonnirend und rhetorisch in der jüngeren Tragödie, vertritt aber das *ἦθος* oder den inhaltvollen Charakter, an dessen Stelle die subjektive Leidenschaft überwog, *αἱ γὰρ τῶν νέων τῶν πλείστων ἀήθεις τραγῳδίαι εἰσί.* Hauptstellen c. 6. 25. extr. Die antike Tragödie hielt Wort und That in einem Gleichgewicht, das sittliche Bewufstsein fand für jeden bedeutenden Moment einen angemefsenen Ausdruck; als man die Grundlagen des Ethos verlor, wurde die halb in der Luft schwebende *διάνοια* von der Reflexion und den dramaturgischen Kombinationen des Dichters abhängig. Was Welcker ep. Cycl. I. p. 336. der Tragödie nachrühmt, dafs sie an einigen wenigen bestimmten Charakteren festhielt, bemüht dieselben nach Mafsgabe des Hauptgedankens auszubilden und besonnen umzuwandeln, dafs sie Gefallen an einfachen ethischen Grundformen, an der gegebenen Anordnung und Zusammensetzung in abgeschlofsenen Kreisen hatte: dies gilt von der Tragödie vor Euripides.

4. Tragische Mythen: Hauptschrift das mehrerwähnte Buch von Welcker, Die Gr. Trag. mit Rücksicht auf den 167 epischen Cyclus geordnet, eine Fortsetzung des Werkes über die Aeschylische Trilogie. Zum Beschlufs kleinerer Uebersichten sind dort die sämtlichen Mythenkreise, die von Griechischen und Römischen Tragikern sicher oder muthmafslich behandelt waren, zusammengestellt p. 1485—98. Das Epos hat die meisten und dankbarsten Stoffe geliefert, einen Nachtrag die Lyriker, namentlich Stesichorus, derselbe war aber weit geringer als von einigen mit starker Uebertreibung (Nitzsch Sagenpoesie p. 504.) behauptet wird. Hiernach bleibt nur ein vergleichender Ueberblick der tragischen Mythologie zu wünschen, damit man nach allen Seiten den Stufengang und die Gruppen einer frei geschaffenen Bilderwelt erkenne. Wenn sie gleich über epischem Boden sich erhob und mit melischen Elementen umging, so wurde sie doch durch Variationen und Erweiterungen auf neue Bahnen geführt; die Fassung des Mythos stimmte zuletzt wenig mit der Tradition, sobald man willkürlich die Kultur der Zeitgenofsen zum Regulativ nahm. Den blofsen Abrifs dieser sämtlichen Geschichten hat in einer Art Zeitfolge zuerst W. Canter *V. L.* V, 4. auf einen Faden gereiht. Forschungen wurden dafür von den Alten fleifsig betrieben: *Γλαῦκος ἐν τοῖς περὶ Αἰσχύλου μύθων*, *Argum. Perss.*, wol Abschnitt seines gröfseren Werkes *περὶ ποιητῶν*, Ions. *S. H. Ph.* p. 29. *Δικαιάρχου ὑποθέσεις τῶν Εὐριπίδου καὶ Σοφοκλέους μύθων* (*S. Empir. adv. M.* III, 3.), Philochorus *περὶ τῶν Σοφοκλέους μύθων βιβλ. έ.* nach Suidas, nebst Verfassern von *τραγῳδούμενα*; namentlich Asklepiades (oben p. 2.), bis auf unseren Hyginus herab. Ein Uebelstand hindert hier an genauer Gruppirung: die Zeit der Tragödien ist gröfstentheils unbekannt, und da die Chronologie der behandelten Themen fragmentarisch bleibt, so

fehlt häufig ein wichtiges Aktenstück in der Geschichte der Dramaturgie. Gruppe (Ariadne p. 417. ff.) setzt mehrmals voraus, Sophokles habe gewöhnlich erst nach Stücken des mehr erfindsamen Euripides gearbeitet und den Plan verfeinert oder verbessert. Weit später mögen die Tragiker den dankbarsten Stoff als Gemeingut ergriffen haben, um darin mit einander zu wetteifern. Euripides aber der jüngere Dichter sah vieles vorweg genommen, und da die Mythen ihm nur einen pathologischen Stoff zuführten, den er nach Belieben umschuf, so war er wol der erste der darin seine Vorgänger oder Kunstgenossen überbot; dafs er gleichwohl die glücklichen Gedanken anderer auch wenig verändert beibehielt, lehrt seine Bearbeitung der Medea von Neophron. Nachweise für Gemeinschaft an Mythen (das früheste Beispiel sind uns die Perser nach des Phrynichus Phoenissen) geben Welcker p. 458. und Susemihl zu Aristot. Poetik p. 181. Jetzt stechen hervor die mehrfachen Iphigenien; die Geschicke der Polyxena, der Elektra (nächst Schlegels bekannter Kritik I. V. Westrik *de Aeschyli Choephoris, deque Electra cum Sophoclis tum* 168 *Euripidis, LB.* 1826.), der Phaedra und Kreusa, der Tod des Ajax; die Dionysische Fabel; die Oedipe, C. Fr. Hermanni *Quaestionum Oedipodearum capita tria, Marb.* 1837. 4. Einen interessanten und aufser Verhältnifs reichen Stoff (womit Dio Chrys. *Or.* 52. sich beschäftigt) bietet die Vergleichung der drei Philoktete: sie setzt den Fortgang von der überraschend naiven Oekonomie des Aeschylus zur psychologischen Kunst des Sophokles und zur Rhetorik des Euripides in ein helles Licht. Dafs zuletzt die tragischen Mythen auf einem engen Fleck sich drängten, bemerkt Aristoteles c. 13, 7. (cf. 14. extr.) *πρότου μὲν γὰρ οἱ ποιηταὶ τοὺς τυχόντας μύθους ἀπηρίθμουν, νῦν δὲ περὶ ὀλίγας οἰκίας αἱ κάλλισται τραγῳδίαι συντίθενται, οἷον περὶ Ἀλκμαίωνα καὶ Οἰδίπουν καὶ Ὀρέστην καὶ Μελέαγρον καὶ Θυέστην καὶ Τήλεφον, καὶ ὅσοις ἄλλοις συμβέβηκεν ἢ παθεῖν δεινὰ ἢ ποιῆσαι.* Unter die gediegensten Worte des grofsen Denkers gehören seine Aeufserungen (c. 6. 9, 9.) über die Wichtigkeit des Mythos: er enthalte den Boden der tragischen Handlung, die Seele der Gattung selbst (*ἀρχὴ καὶ οἷον ψυχὴ ὁ μῦθος τῆς τραγῳδίας*), den Kern dramatischer Kunst, und der Dichter beweise daran seine Kraft. Die patriotischen Themen sind spärlich: ihr ältester Beleg *Μιλήτου ἅλωσις* von Phrynichus (p. 18.), sonst war ein erhebliches, mehrfach behandeltes Motiv nur *Θεμιστοκλῆς*, Meincke *Com.* I. 522. sq. Derselbe vermuthet (oben p. 63.) dafs der jüngere Tragiker Moschion ein historisches Thema *Φεραῖοι* bearbeitet habe. Das jüngste der Art waren wol des Lykophron *Κασανδρεῖς*.

Den letzten Platz findet die tragische Mythopöie als Quelle der Plastik und die Vergleichung tragischer Scenen und Motive mit Darstellungen der Künstler. Der Stoff ist fortwährend durch

Vasenbilder und Reliefs auf Etruskischen Todtenkisten gewachsen. Die analogen Standpunkte berührten Schlegel gegen Schlufs von Vorl. 3. und Feuerbach Vat. Apollo p. 354. ff. Den Anfang machten Böttigers Prolusionen (*Opusc.* n. 22—24.) über plastische Darstellungen nach der Medea. Dann C. Hofmann *Tragoedia Graec. cum plasticae artis operibus comparata, Mog.* 1834. Creuzer Zur Gallerie der alten Dramatiker, Auswahl unedirter Griech. Thongefäfse, Heidelb. 1838. Jahn Telephos u. Troilos (vgl. dort p. 13.) und seine Schlufsbemerkung beim Aufsatz, Satyrn u. das Satyrdrama auf Vasen, Philol. XXVII. Raoul-Rochette *Monuments inédits d'antiquité figurée, Par.* 1833. fol. und ein ausgedehntes Detail in archäologischen Einzelschriften. Unter die vortrefflichsten Reproduktionen der durch Tragiker überlieferten Mythen und Scenen gehört die Gruppe der Niobiden in Florenz.

180 b. Zweck, Plan, Motive der Tragödie.

5. Mythen und Charaktere waren der objektive Grund, auf dem sich das tragische Gedicht erhob; sie wurden ein plastischer Ausdruck für die geistigen Interessen und Lebensfragen, welche der Tragiker mit seinen Zeitgenossen theilte. Nach welchen Grundsätzen nun die Fassung des Mythos geregelt, der Stoff in eine dramatische Verwickelung geleitet und auf ein letztes Ziel gerichtet werden sollte, dies alles ergab sich aus dem Ideenkreise des Dichters. Welches Ziel und welchen obersten Zweck haben also die Tragiker sich gesetzt, welche sittliche Gedanken verfolgt, als sie mit höchster Anstrengung die reichen Mittel der Kunst und des Talents aufwandten? Hatten die vorangegangenen grofsen Gattungen der Poesie stets ein volles Lebensbild mit den reifsten Anschauungen aus Alterthum und Gegenwart überliefert, wieviel weniger konnte die reichste Gattung mit einem dürftigen abstrakten Begriff oder einem Lehrsatz sich begnügen. Ehemals war aber im Gefolge der modernen Bildung das Vorurtheil weit verbreitet, dafs die Tragiker zum Zweck ihrer Dramen die Fragen der philosophischen Spekulation und der Theologie erwählt hätten. Nun blieb zwar der Tragödie keines dieser geistigen Elemente fremd, aber gewifs waren Lehren moralischer oder politischer Art kein letztes oder tiefstes Resultat der Tragödie; noch dürftiger lautet eine fast veraltete Vorstellung, welche das Vergnügen und den ästhetischen Genufs

zur Aufgabe des tragischen Gedichts macht. Das Drama trat offenbar vor ein begabtes und völlig vorbereitetes Publikum mit allen Kräften der Bildung und des schöpferischen Talents, und wenn es auf streng berechnetem Raum eine grofse Kunst in Bewegung setzt, wenn sein geheim angelegter Plan zur Erkenntnifs einer gereiften Lebensweisheit führen soll, so darf niemand erwarten dafs der Tragiker seine Mühen an ein niedriges Ziel, eine praktische Tendenz verschwenden, oder dafs er dem augenblicklichen Genufs dienen wollte. Soweit eine Poesie des hohen Stils belehren und ergetzen 170 kann, stellte sich dieser Erfolg von selber ein, sobald der Dichter die Charaktere richtig zu zeichnen verstand und sie mit dem Kern sittlicher Gesinnung erfüllte. Sonst war ein lehrhaftes Element, dessen Objekt aufserhalb des dichterischen Kreises lag und nur durch Reflexion zugänglich wurde, der klassischen Periode fremd. Moral gehört als ein untergeordneter Schmuck unter die mittelbaren Züge des alterthümlichen Trauerspiels, und äufsert sich dort in Maximen und Sprüchen, welche die Charakterzeichnung begleiten und ein wesentlicher Bestandtheil der Ethopöie sind. Erst weiterhin als die reflektirende Tragödie sich ihrer bemächtigte, tritt die Moral an die Stelle der objektiven Zeichnung und erhöht den Reiz eines geistreichen Vortrags; aber die gefällige Form in der scharfsinnige Beobachtungen oder populare Wahrheiten sich hören lafsen, macht solche Zugaben abhängig von Rhetorik und Schule, zuletzt sogar (p. 105.) vom Belieben der Schauspieler. Aeschylus gebraucht Moral selten, häufiger im Chor und in Dialogen Sophokles, doch gab er dem zufälligen Gemeinplatz keinen Raum. Euripides hat zuerst systematisch eine Fülle glänzender Aussprüche verstreut, in denen er Fragen der Gesellschaft und Erfahrungen des praktischen Lebens skizzirt; diese Gnomen sind ein Ausflufs seiner subjektiven Darstellung, und die Gewandheit des Vortrags mit einem Anflug von Grazie verbunden erwarb ihnen Werth und Ansehn bei der gebildeten Welt; nach seinem Vorgang setzten Tragiker und Lustspieldichter eine Menge von Maximen in Umlauf. Dennoch blieb die Moral ein untergeordnetes Motiv.

Wichtiger wurde die Politik: sie bestimmte häufig die Wahl und Fassung des Stoffs, und wenn niemand zweifelt daſs das politische Bewuſstsein tief in die Bildung der Attiker eindrang, so muſsten auch Erfindung und Tendenz ihrer Tragödien durch Momente des öffentlichen Lebens nicht selten geregelt werden. Diese Dichter lebten in einer 171 Zeit des regesten Selbstgefühls, und die Begeisterung für den Ruhm des Attischen Staats, der durch sittlichen Muth und idealen Geist aus der Verborgenheit zur ersten Hellenischen Macht sich erhob, hat seine Mitglieder bis in die trüben Tage der Ochlokratie begleitet. In patriotischem Sinne begann man einen Kreis Attischer Mythen (p. 165.) zu bilden und die noch kleine farblose Gruppe der einheimischen Sagen mit der reichen nationalen Fabel in Zusammenhang zu setzen; wichtiger waren aber Anregungen der Gegenwart, und welche Theilnahme die Tragiker den bewegten Zuständen des Staates schenkten, in welchem Grade sie den verderblichen Einfluſs politischer Unternehmungen oder hervorragender Männer fürchteten, das wird aus der Wahl ihrer Mythen, aus mancher Charakterzeichnung oder aus Anspielungen in warnendem Wort erkannt. Die Spur solcher Andeutungen richtig zu verfolgen ist oft schwierig, wenn die Zeit eines Stücks ungewiſs ist, zumal da häufig die bestimmten und glaubhaften Angaben der alten Erklärer fehlen; alsdann pflegt die Forschung wenig über eine sinnreiche Kombination hinaus zu gehen. In groſser Zahl und vor anderen durchsichtig begegnen uns die politischen Anspielungen im Euripides; Sophokles hat sie künstlerisch in den Gang seiner Oekonomie verflochten und den persönlichen Zügen nur soviel eingeräumt, als mit einem würdigen Ausdruck politischer Ueberzeugung stimmen wollte. Aeschylus verklärt unter mythischer Hülle jede groſsartige Seite der vaterländischen Ehre, vor allen aber werden von ihm in den Persern die Heldenthaten Athens neben dem Ruhm des vereinten Hellas zart verherrlicht; sonst gab ihm der Wechsel in der Attischen Politik mehrfachen Anlaſs um analoge Stoffe zu bearbeiten: alsdann hat er mit aller ihm eigenen Energie die Sittenstrenge

geschützt, die Fortdauer guter Institute seinen Bürgern ans Herz gelegt. Das edelste Denkmal dieser ehrenhaften Gesinnung, welche das Amt der Poesie mit staatsmännischem Geist vereint, sind die Eumeniden: hier wird der fremde Mythos wie selten eine lebendige Wahrheit, indem er auf dem Boden Athens abschliefst und der Gegenwart mensch-172 lich, selbst mit beruhigender Kraft nahe tritt, noch unmittelbarer und patriotischer als im zweiten Oedipus des Sophokles geschieht. Demnach haben die Tragiker das politische Motiv im weiten Umfang der Attischen Interessen aufgenommen und der vaterländischen Gesinnung ein Gewicht eingeräumt, welches die Fassung des Mythos, den Ausbau des Plans und seine Beiwerke sehr entschieden bestimmte.

6. Nicht blofs aber die politischen Ideen, auch der Ausdruck individueller Bildung und Denkart fand im Gebiet der tragischen Poesie vollen Raum; viele Kreise liefen hier neben einander, doch begegneten sie sich in einem obersten Gesichtspunkt. Dieser Gesichtspunkt ist der reflektirende Geist der Poesie, der sich frei von philosophischer Formel erhielt und längere Zeit durch keine philosophische Studien hervorgerufen war. Der Eindruck zwar den der Schwung und Tiefsinn der tragischen Aussprüche macht, hat Alten und Neueren mehrmals den Gedanken nahe gelegt, dafs einer und der andere Tragiker von Philosophenschulen ausgegangen, manches Drama durch philosophische Sätze bedingt sei. Hiegegen streitet aber die sichere Thatsache: kein Attischer Dichter vor Euripides war mit philosophischen Dogmen vertraut, und am wenigsten ihnen so zugewandt, dafs sie den Ideengang und Plan der Dichtungen beherrschten; Euripides aber der zuerst an sein abgeneigtes Publikum mit spekulativen Gedanken trat, gestattete fremden oder eigenen Schulsätzen einen erheblichen Spielraum, doch verdankt er ihnen kein mafsgebendes Prinzip in der Dramaturgie. Der Tragiker folgt also keinem System der Schule, sondern innerhalb seines eigenen Gebiets entwickelt er ein individuelles Mafs sittlicher und religiöser Wahrheiten, nur ohne strengen und konsequenten Zusam-

menhang. Hier glänzte lange vor dem Anfang ihrer Philosophie die Denkkraft der Attiker, und Aristoteles hat ihren hohen Standpunkt treffend anerkannt, wenn er die Tragödie für philosophischer als die Historie erklärt: denn sie stelle nicht wie diese die zufälligen Be-
173 gebenheiten in ihrer äufseren Folge dar, sondern in einem inneren sittlichen Zusammenhang, nach den Gesetzen der Nothwendigkeit oder der Wahrscheinlichkeit. Sie zog daher aus der Menge von Geschichten, die der Mythos enthält, einen kernhaften Bestand, und machte daran durch die Gegensätze von Charakteren (p. 160.) das im wandelbaren Leben ewig waltende Sittengesetz klar. Für diesen Zweck setzte sie die Verwickelungen der Individuen in einer Handlung aus einander, wo die persönliche Freiheit durch Frevel oder Irrthum mit der Gerechtigkeit Gottes und sittlichen Geboten in Widerspruch geräth. Das geläuterte Verständnifs eines solchen Kampfes, der jeden angeht, wird durch einen sichtenden Prozefs bewirkt, und diese Kritik der Leidenschaften soll im Zuschauer (nach Aristotelischer Formel p. 173.) nicht nur Furcht und Mitleid erwecken, sondern auch die Vorstellungen und Gefühle, welche der Hintergrund beider Affekte sind, reinigen oder auf ihr richtiges Mafs zurückführen.

Die Tragödie war zu dieser kühnen poetischen Aufgabe schon in ihren Anfängen durch den Zeitgeist berufen. Sie bedeutet nichts geringeres als den ersten Versuch einer Philosophie der Geschichte, der zu den Griechen durch den Mund der Attiker drang. Das Attische Volk hatte durch Heldenmuth und energischen Charakter vor anderen die Freiheit von Hellas gerettet, mit überwiegendem politischem Talent die Leitung des nationalen Gemeinwesens ergriffen, mit unerhörter Schnelligkeit den Gipfel der Macht und der Bildung erstiegen: daher besafs es den natürlichen Beruf über die grofsen welthistorischen Ereignisse seiner Tage, mit denen ein zusammenhängender Kreis der vaterländischen Geschichte begann, nachzudenken und gab sich ernste Rechenschaft von den Ansichten, die durch diese geistige Bewegung im raschen Wechsel ihm auf-

gingen. Alle früheren Kunden und Sagen der Vergangenheit waren klein oder abgerissen, beschränkten sich auf einen engen Raum, hatten ein örtliches Interesse, und ihre sittliche Kraft lag nur in den politischen Traditionen der Landschaften. Ein neues belebendes Prinzip, das der historischen Erinnerung und des auf jüngere Geschlechter sich vererbenden Selbstgefühls weckte der Perserkampf, der Athen, einen bisher untergeordneten Staat, an die Spitze 174 von Hellas rief. Der Sieg freier Männer über das gewaltigste Reich der damaligen Welt, der Muth und die Selbstverleugnung wodurch ein kleines Volk die von jenem unermeſslich aufgebotenen Mittel überwand, muſste die Gemüther entzünden und ihre gesammelte Kraft auf einen höheren Standpunkt heben; Athen gewann hier einen unerschöpflichen Stoff für den reflektirenden Verstand, und ist seitdem nicht müde geworden in alle Gebiete des Geistes einzudringen. Seine Denker erforschten die Gründe des Schicksals oder die Gottheit im Lauf menschlicher Begebenheiten, sie verbreiteten den Glauben an ein sittliches Maſs, das die göttliche Nemesis selber im Leben schützt, und nachdem sie zur religiösen Spekulation sich gewandt hatten, wo das alte Dichterwort und die Formen der Mythologie zur Polemik reizten, wurden niedrige populare Vorstellungen durch strenge Kritik berichtigt. Sie schärften den Blick und erweiterten den Gesichtskreis, indem sie das Volk gewöhnten mit erhöhtem Selbstgefühl die sittlichen Mächte des Lebens gegenüber dem freien Willen zu fassen und die Stellung des Menschen zur Gottheit abzuwägen. Nichts kleinliches lag in der Stimmung jener männlichen Zeit, welche kühn den Zusammenhang beider Welten zu begreifen strebte; sie war aber zu praktisch und von zu tiefer Ehrfurcht vor den vaterländischen Instituten erfüllt, um auf müſsige Theorien einzugehen oder die geheiligte Tradition leichtsinnig anzutasten. So die Mitte zwischen dem vaterländischen Glauben und besonnener Reflexion bewahrend bot die Tragödie während fast eines Jahrhunderts der Attischen Bildung und Denkkraft ein angemessenes Organ. Da sie nun einen durchaus volksthüm-

lichen Gehalt besafs und allen Athenern gehörte, so gelangte sie zu durchgreifendem Einflufs, und man wird auch ihren pädagogischen Werth (§. 114, 4.) leicht verstehen. Wenn aber die tragische Dichtung stets für ein Gemeingut galt, so durfte sie keine Philosophie der Religion bezwecken. Der gesunde Sinn des Volks duldete kein Element in der 173 Poesie, welches dem gesamten politischen Organismus widersprach und mit einer Auflösung alles positiven Glaubens enden mufste; die Tragödie hatte keinen Antheil an der spät eingebrochenen Aufklärung oder Gleichgültigkeit gegen altes Herkommen, lange Zeit hat selbst die Ochlokratie, die doch überall die Schranken in heiligen und weltlichen Dingen verrückte, den Euripides verschmäht und seine Kritik der Religion zurückgedrängt, bis der allmälich eingedrungene Wechsel der Denkart, vielleicht mehr als die Fülle der vom Dichter ausgestreuten Ansichten, ihm geneigte Hörer erwarb. Demnach haben die Tragiker, da sie sich auf dem Boden des Staats erhielten, auch die Religion als ein politisches Element berührt, und unter dem Schutz derselben einen Theil ihrer individuellen Ueberzeugung vorgetragen. Diese tiefsinnigen Gedanken sollten das sittliche Leben mit der religiösen Einsicht in Einklang setzen, und durften die Widersprüche nicht blofs hervorziehen, sondern auch durch Anschauungen der reifen Gegenwart berichtigen. Nicht mit Unrecht gilt also die Tragödie für den frühesten und reifsten Vorläufer der Ethik unter den Attikern, ehe Sokrates diesen Theil der Wissenschaft methodisch machte.

7. Je reicher und bewegter das Leben Athens wurde, desto höher stieg die Spekulation der Tragiker. Sie durchlief eine Reihe von Stadien, und bietet einen klaren Spiegel für den Fortgang der Zeiten. Man unterscheidet einen dreifachen Stufengang, in dem die Tendenzen zugleich mit der Anlage des Plans von einander abwichen. Vor allen wechselten die Standpunkte der Religiosität oder die Theologumena. Der erhabene Zeitgeist hatte den Glauben an dunkle Naturmächte, welche durch Weissagung, Orakel und unberechenbare Willkür in die Geschicke von Staaten, Familien und Individuen eingreifen sollten, allmälich be-

schränkt, und suchte die Götter mit den Menschen durch das Band sittlicher Normen zu verknüpfen. In der Tragödie fand das Wunder, jene nothwendige Zugabe des Epos (§. 93, 1.), einst der Schlüssel zum geistigen Leben des Menschen und sein Rückhalt, keinen Platz; die göttlichen und menschlichen Kreise trennte kein Zwischenglied mehr, und wenn auch das Schicksal als ein geheimes Prinzip der Welt in scheuer Ferne verehrt wurde, so wollte man es doch begreifen und in den Zusammenhang vernünftiger Begebenheiten einfügen. Ein solcher Zusammenhang war schon mit der Ueberzeugung vorausgesetzt, dafs Glück und Unglück unmittelbar aus dem Thun der Menschen entspringen, wenn auch der Umschlag des Lebens häufig einem höheren Plan zu dienen schien. Aeschylus eröffnete die Bahn mit den Elementen der Sittlichkeit: seine Tragödie läutert die Begriffe von Freiheit und persönlichem Recht, gegenüber der ewigen Nothwendigkeit und der vom obersten Gott geleiteten Weltregierung; das Problem seiner Poesie war die zwischen Freiheit und Nothwendigkeit bestehende Kluft durch den sittlichen Geist zu füllen und den wahren Gehalt der Gegensätze zu bestimmen. Seinen Ideenkreis beherrscht ein dämonischer Standpunkt. Was er ausspricht, trägt das grofsartige Gepräge der damaligen Denkart, und macht den energischen Eindruck eines tüchtigen, nirgend entzweiten Ganzen; die psychologische Zergliederung der Individuen war noch unversucht. Die Gottheit wirkt dort mit gewaltthätiger Hand, und ihre Härte wird längere Zeit durch die heftige Leidenschaft der alten Geschlechter herausgefordert; darum gelten noch Sätze des finsteren unerbittlichen Rechtes, welche späterhin milder lauten oder verschwinden: Vergeltung mit dem Gleichen, Vererbung der Missethat in einer langen Familienreihe, bis das Werk der ewigen Gerechtigkeit sich vollendet, zuletzt warnt der Fall edler und frommer Männer, die von den Freveln ihres Geschlechts verstrickt werden. Diese Schärfe des Rechtsgefühls hat zwar einen herben Ton, aber der Dichter setzt die göttlichen und menschlichen Verhältnisse rein und sicher aus einander und seine For-

derungen trübt kein Widerspruch. Er hat die volle Wahrheit der alten Götter, ihre Satzungen und unerbittliche Strafgewalt oder das Gesetz des ursprünglichen Naturstandes anerkannt, aber beim Eintritt in ein freier entwickeltes Leben müssen sie sich auf den Werth einer negativen und einseitigen Macht herabstimmen und mit einer jüngeren Weltordnung und ihrer schönsten Frucht, der Humanität oder der bürgerlichen Gesellschaft, versöhnen; 177 an ihrer statt regiert jetzt die Gottheit verborgen aber mit sicherer Hand. Sie wird von Aeschylus als die Summe des Herrscherthums gefeiert, in ihr gehen die partikularen Götter auf, ihre Weisheit und Allmacht übersteigt den menschlichen Begriff. Die Geschicke der Menschen sind die Folgen von Tugend oder Missethat, der Freiheit sind aber sittliche Schranken gesetzt, welche man nur zum eigenen Unheil verletzt und überspringt, denn die göttliche Gerechtigkeit schützt diese Schranken ohne Ansehn der Person. Hier tritt also göttliches und menschliches Gebiet scharf aus einander, allein durch Sittlichkeit und Recht als abstrakte Prinzipien der Weltordnung vermittelt: es waren erhabene Gedanken, von denen jenes Heldengeschlecht erglühte, nur durch Reflexion noch wenig ausgeführt, und sie stimmten mit den geraden Charakteren und Handlungen der ältesten Tragödie. Man begriff damals nur die Nothwendigkeit allgemeiner Gesetze, welche die Vernunft den Aeufserungen des menschlichen Willens entgegen stellte, dagegen blieben die Verwickelungen des Lebens aus den Ansprüchen der Subjektivität noch in weiter Ferne. Wenn also vor dem Blick des Aeschylus alle sittlichen Grundsätze fest und klar standen, ohne dafs die Wirklichkeit irgend durch Eigenwillen in schroffe Kontraste gerieth, so war die Schlichtheit seines Plans nur das natürliche Resultat dieser herben aber genügsamen Denkart. Die Handlung ist in seinen Dramen beschränkt, mehrmals statarisch und rückt langsam vor, seine Zeit war überall mit sich im Reinen; desto mehr überwiegt die Betrachtung bis an das äufserste Ziel, und sie verliert den leitenden Gedanken nicht aus den Augen. Selbst der Gipfel der Aktion,

zu dem die Katastrophe drängt, wird hier gemächlich erreicht und mit Sicherheit berechnet, kaum durch verschränkende Kunst und Ueberraschung in einige Ferne gerückt. Allein auch ein schlichtes Drama bedarf der Steigerung durch eine drastische Triebkraft, mittelst deren in stetigem Fortschritt aus dem Zusammenstofs von Charakteren und Motiven ein Umschlag (περιπέτεια) herbeigeführt wird, ein Uebergang in verschuldetes Unglück, der die Zuschauer in Spannung versetzt und sie nöthigt die fremde Sache zur 178 eigenen zu machen, aber auch ein höheres Gesetz, welches die menschlichen Dinge beherrscht, zur Erkenntnifs bringt. Der Höhepunkt zu dem der tragische Künstler mittelst der Peripetie drängt, um in Ausgleichung der Gegensätze sein Problem zu lösen, ist die Katastrophe, der Schlufsstein der Oekonomie. Nun war hier die Technik der Tragödien nach den Zeiten verschieden: die dramatischen Fäden bildeten anfangs ein lockeres, dann bei kunstvoller Verwickelung ein straffes Gewebe. Man unterschied daher zwischen einfachen oder verflochtenen (ἁπλαῖ oder πεπλεγμέναι) Tragödien, und die Mehrzahl mufste der letzteren Klasse angehören, wo das Pathos des Themas nicht mehr blofs aus sittlichen Motiven unmittelbar entwickelt, sondern durch einen künstlich vorbereiteten Wechsel gesteigert, der Zuschauer gespannt und überrascht, die Sympathie lebhaft angeregt wurde. Der Ton und Grundzug war früher ethisch, weiterhin pathologisch und empfindsam. Daher kennt die Tragödie des Aeschylus nur einfache Peripetien in ethischem Fortgang; ein altes dämonisches Unheil zeichnet den künftigen Ablauf der Dramaturgie vor, auch der fest umschriebene Gehalt der ἤθη oder Charaktere liefs ungesucht und mit innerer Nothwendigkeit eine Folge von Wechselfällen hervorgehen und den im Rückhalt liegenden Grundgedanken schrittweise durchblicken. Doch war die Lösung öfter unerwartet, wie dem Kern des harten Mythos gemäfs war; nur hat der Dichter solche Schroffheit gemildert und durch seinen sittlichen Glauben abgeklärt, bisweilen durch einen kühnen Wendepunkt berichtigt. Je weniger Aeschylus überrascht

und je langsamer die Handlung sich abstuft, desto gründlicher und umsichtiger pflegt er vorzubereiten, und mit einfacher Wandelung (μετάβασις) unter den Augen der Zuschauer an sein Ziel zu rücken. Sein Plan beschreibt aber einen gröfseren Kreis als das pathologische Drama, da die Verkettung der Trilogie nicht bei Stücken eines einfachen Mythos stehen bleibt, sondern den Zusammenhang eines grofsen sittlichen Gemäldes durch Verknüpfung der voraufgegangenen Schickungen und Unthaten darstellt. Soweit also bleibt Aeschylus dem Standpunkt des Epos näher, wenn er die Stufen einer Begebenheit sicher in ruhigem Fortschritt und in mäfsiger Verwickelung als eine Reihenfolge verwandter Akte gliedert. Sein Gesichtspunkt war dafs die Gegenwart als ein Verband sittlicher Wahrheiten aus der Vergangenheit zu begreifen sei.

179 8. Die nächste Zeit ermäfsigte den idealen Schwung durch bürgerliche Klugheit und scharfen Verstand. Athen war eine grofse politische Macht geworden und forderte die Gesamtheit menschlicher Kraft; das Staatsleben weckte jedes Talent, der Geist einer freisinnigen und praktischen Verwaltung erweiterte den Gesichtskreis, und der Fortschritt erzeugte neue Formen einer feinen Kultur. Bald wetteiferte die Litteratur mit den vollkommensten Schöpfungen der bildenden Kunst: niemals hat ihr Verein in höherem Grade das weltliche Leben veredelt. Es war ein Lichtpunkt der Griechischen Genialität, dessen Abglanz noch jetzt die Nachwelt erleuchtet, als ein politisch gestimmtes Volk seine volle geistige Thätigkeit im Bewufstsein des Herrschers übte; durch Perikles (§. 73, 2.) gewöhnt das Gemeinwesen mit den Künsten auszustatten und an täglicher Betrachtung der plastischen Meisterwerke sich zu nähren, fand Athen seinen würdigsten Besitz in den höchsten Interessen des Geistes. Eine so glänzende Gegenwart erhob und reinigte den Attischen Begriff vom künstlerischen Ideal, von der Schönheit und den sittlichen Normen, Erhabenheit verband sich mit Grazie, Adel der Bildung mit der materiellen Macht, das politische Leben wurde durch die Schöpfungen des Dichters und des Künstlers ergänzt. Indem also

die menschliche Kraft in voller Freiheit und mit Selbstgefühl wirken durfte, war keinem zweifelhaft daſs eine so vielfach gegliederte, durch Parteien und Charaktere jeder Art bedingte Gesellschaft in gewissen Schranken sich halten und an ein Maſs binden müſse, daſs das Wollen der Individuen in einem gesetzlichen Organismus, der ein sittliches Gleichgewicht fordere, nur durch Zusammenstimmen mit den allgemeinen Rechten gesund bleiben und nicht ohne Selbstverleugnung sich behaupten könne. Das Gebiet dieser 180 sittlichen Harmonie machte Sophokles zum Schauplatz der Tragödie. Die Reife seiner Zeit gab ihm den unermeſslichen Vortheil, daſs er die wesentlichen Begriffe der Weltordnung, welche von Aeschylus mühsam erkämpft wurden, als Voraussetzungen stillschweigend hinnehmen konnte; der Standpunkt jenes Meisters lag hinter ihm. Die groſsen Schicksale der Völker gehörten schon einer Vergangenheit an, dafür hatte man den Glauben an sittliche Zwecke der Welt und an die Freiheit des Willens sich angeeignet, und ein Verständniſs für das Walten der göttlichen Nemesis fand bei der Mehrzahl allmälich Eingang. Sobald nun die volle menschliche Kraft in der Demokratie zur Entfaltung kam, und das Attische Genie mit den erhabenen und schönen Ideen der Humanität vertraut geworden war, milderte sich der Gegensatz, der bisher Göttliches und Irdisches aus einander hielt: man sah daſs alles richtige Wirken in einem Gleichgewicht der Individualität liegen müsse. Die Tragödie jener Zeit betrachtete daher das innerliche Leben des Menschen, und zog aus seinem unendlichen Reichthum, seinen Irrungen und Kollisionen ihre fruchtbarsten Themen. Auf diesem Standpunkt hat Sophokles die verflochtene Tragödie mit dem hohen pathetischen Ton durchgebildet. Er versteckt und verschränkt die Glieder seines Plans, um das Auge für die Höhen und Tiefen der geistigen Welt zu schärfen. Dafür entwirft er gründliche Gemälde mit künstlerischem Verstand, und bedarf keines äuſseren Mechanismus, der die Scenerie spannen soll und einen überraschenden Ausgang bewirkt; nur aus dem gediegenen Pathos und den leiten-

den Motiven der Charaktere, die hart auf einander treffen, entwickelt er in einem begrenzten Kreise mit entschiedener Sicherheit den Verlauf der Handlung und ihren psychologischen Gehalt. Ein hervorstechender Zug seiner Meisterschaft ist das Talent der Gruppirung: sie ruht auf einer berechneten Abstufung der Charaktere, deren jeder mit selbständigem Gehalt seinen Platz ausfüllt und zum Ganzen beiträgt. Deshalb zieht er Leidenschaften und Leiden nicht in ein Sittengemälde, welches auf das einseitige Bild einer starken Persönlichkeit zurückgeht, sondern verkettet 181 eine Reihe bedeutsamer Individuen zur engen Gesellschaft, welche die Wirkungen ihrer durchgreifenden Differenzen aufnimmt und bis in die fern stehenden Glieder desselben Kreises fortpflanzt. Planmäſsig ergreift dort das tragische Pathos einen nach dem anderen, und eben weil es den ganzen Kreis der handelnden Personen durchläuft, die Gegensätze bricht, die Kollisionen in der Erkenntniſs einer höheren Wahrheit ausgleicht, so befriedigt am Ziel die Herstellung einer sittlichen Harmonie, welche die Wirren überwindet und die Konflikte der streitenden Interessen schlieſst. Diese Weisheit, die nicht ohne dialektische Klarheit die Gegensätze verhandelt und sie weder umschlagen noch durch ein hereinbrechendes Schicksal überwältigen läſst, leitet in siegender Ueberzeugung zur Erkenntniſs des Satzes, welcher den Grundton der Sophokleischen Tragödie enthält: daſs der Einzelwille sich in einem allgemeinen Gesetz der freien sittlichen Nothwendigkeit auflösen soll. Seine Mythen erschöpfen daher das Bild eines individuellen Lebens, das in den reinsten Mächten des tragischen Gedankens, in Staat, Familie und selbstbewuſstem Wollen sich bewegt und aus dem Kampf streitender Interessen geläutert hervorgeht. In diese Welt der Innerlichkeit und des menschlichen Strebens ragt die Gottheit aus weiter, oft ungeahnter Ferne, damit dem irrenden Willen ein Ziel und Maſs gesetzt werde; seltner verwirrt sie mit unwiderstehlicher Kraft gleichsam aus verborgenem Rückhalt den Dünkel der Klugen und Gewaltigen. Bisweilen greift noch die dunkle Naturmacht

des Schicksals ein, wo die herbe Fassung des Themas kaum durch den sittlichen Zusammenhang gerechtfertigt wird; die Religion bleibt aber unangetastet. Bei den Fragen der Zurechnung gelangte der Dichter an einen Scheideweg.

9. Bisher gingen Dichter und Hörer mit religiöser Stimmung an die Tragödie; die jüngeren Zeitgenossen des Sophokles begannen sie nur im Sinne der weltlichen Interessen zu fafsen. Mit der Ochlokratie war die gute Zeit abgelaufen, welche Glauben und Bildung, Freiheit des Willens und Thatkraft in schönster Harmonie zusammenhielt. Der Attische Staat kam aus seinen Fugen, und den 182 sittlichen Charakter verdrängte jetzt die Laune der schrankenlosen Subjektivität, der Glaube gerieth in Widerspruch mit der Reflexion und wissenschaftlichen Einsicht, die politischen Grundsätze wurden abhängig von Parteiung und von Theorie, bis die Tradition vor den moralischen Ansprüchen und der auflösenden Kritik sich zurückzog. Zuletzt verlor diese reiche, nur zu fieberhaft erregte Zeit alles Gleichgewicht, und kein Gebiet der Oeffentlichkeit blieb vom Zwiespalt unberührt. Von solchen Zuständen des Lebens und des Staats ist die dritte Stufe der tragischen Oekonomie, die Kunst des Euripides ausgegangen. Was für den schon erörterten (p. 162.) Werth seiner Charaktere gilt, die durch Zerrissenheit und Schwäche hervorstechen, das kehrt überall im weiten Umfang seines Haushalts wieder. Der Dichter zieht seine Themen aus dem Reich der subjektiven Leidenschaft, welche nicht von herkömmlicher Sitte gezügelt wird, vielmehr oft mit derselben in Widerspruch tritt und nach einer neuen Ordnung der Dinge strebt. Hiedurch wurden Reflexion und Ansprüche der Persönlichkeit berechtigt, während sie bisher sich im Schatten des Naturlebens verbargen; Thaten und Entschlüsse wurzelten nicht wie bisher in der Pflicht und ethischen Ueberlieferung, im Boden gemeinsamer Zwecke, welche durch Staatsleben, durch Gesetz und Erziehung eingepflanzt wurden, sondern entsprangen aus willkürlicher Wahl, aus dunklen Wünschen und der unbewufsten Stimme des Herzens. Allmälich verschwindet das sittliche Pathos, an dem die Selbstbe-

stimmung und Stärke des Charakters hing; die Tragödie des Euripides, der den schwankenden Grund der nationalen Gesellschaft aufgab, wird pathologisch, und ihre Tendenz ist auf die Negation der antiken Hellenischen Zustände gerichtet. Endlich steigert er den Plan der verflochtenen Tragödie durch ein eigenthümliches Kunstmittel, indem seine Technik mittelst verschlungener Fäden der Intrigue einen Knoten schürzt und zuletzt löst
193 (δέσις, λύσις), wo Kollisionen, welche die Schranken des Rechts und der Sittlichkeit zu verrücken drohen, in einen Brennpunkt auslaufen. Hier wo der Dichter in hohem Grade die Theilnahme spannt und nährt, bedarf er einer gründlichen Auflösung, die den Denker befriedigt und das sittliche Gefühl versöhnt. Diese Schaubühne moralischer Verwickelungen und Motive wirkte daher am meisten durch die Macht des Interessanten: ihre Themen waren aus den Angelegenheiten des Herzens genommen und wollten den menschlich empfindenden Sinn für Probleme des praktischen Lebens und ihren dunklen Verlauf gewinnen. Nur ein Dichter wie Euripides, der die Tiefen des Gemüths und die Widersprüche der Leidenschaft zu beobachten verstand, konnte gestützt auf die Gabe der psychologischen Kombination mit innerer Wahrheit eine spannende Katastrophe herbeiführen, aber er beherrschte nicht genug den unklaren Stoff, der häufig den Forderungen der Religiosität widersprach, um den Knoten lieber kunstgerecht und gelinde zu lösen als schroff zu durchhauen. Mit einem so verschränkten Plan und Druckwerk vertrug sich weder die Durchsichtigkeit der Tragödie noch ihr organischer Fortgang; ein Werden und Wachsen der Gegensätze bis zur Auflösung der inneren Differenz konnten nur die Vorgänger aus festen geschlofsenen Individuen und ihrer bündigen Charakteristik mit überzeugender Kraft ableiten. Indessen zieht Euripides aus seiner Spekulation manchen interessanten Gesichtspunkt, der ihn der modernen Fassung des Dramas näher rückt als seine verflochtene Technik. Mit dem Begriff der Schuld, den er in menschliches Geschick und Leid einführt, verband er den Glauben dafs

Gott in den Widersprüchen und Unebenheiten des Lebens sich bewähren müfse; hiedurch gewann er einen moralischen Anhalt, und sein Vertrauen zur göttlichen Gerechtigkeit, wenn es auch nicht immer befriedigt wird, bestimmte die Wahl des Stoffs, den Plan und die Reflexionen seiner Dramen. Kein Zeitpunkt der Griechischen Geschichte war besser geeignet die Zweifel einer religiösen Skepsis (*Theodicée*) anzuregen. Zwar hat den Dichter schon seine philosophische Denkart auf eine Polemik gegen hergebrachte 184 Meinungen im Volksglauben geleitet, aber im Treiben der Ochlokratie fand er einen noch näheren und dringenden Antrieb, um an einer so verworrenen Gegenwart mit strengem Ernst den verborgenen Zwecken Gottes nachzuforschen und sie zu rechtfertigen, dann auch die sittlichen Forderungen an das höchste Wesen zu steigern. Da nun Euripides mitten im Umsturz der nationalen Politik und der gesellschaftlichen Tradition lebte, so darf keinen befremden dafs ihm weder ein versöhnender Abschlufs noch ein richtiges Verhältnifs der tragischen Aufgaben zu den Reflexionen und skeptischen Bedenken gelang, die nirgend im heimatlichen Boden wurzelten; er mufste daher einen Dualismus zwischen der Intelligenz und den Erscheinungen des Lebens zurücklassen. Die symmetrische Gruppirung in einem organischen Ganzen ging dieser zwiespältigen Poesie verloren; dennoch hat der Dichter eine Saat verstreut, aus der eine reife Frucht in der späteren Tragödie sich entwickelte. Die Spannkraft der Leidenschaften, ein Zug der Sentimentalität und Sehnsucht, die zur sittlichen Wahrheit aus den irdischen Mühen sich erhebt und in ein Jenseit dringt, gewährt einigen Ersatz für die geringe Symmetrie des Plans, und wenn ehemals der Kern der tragischen Ideen hauptsächlich in den lyrischen Partien des Gedichts, dann in bedeutenden Charakteren enthalten war, so konnten jetzt die spekulativen Gedanken gleichmäfsig über alle Felder des dramatischen Gemäldes sich verbreiten. Durch Euripides kam der anthropologische Standpunkt in der ganzen scenischen Poesie zur Herrschaft, und alles Gewicht des poetischen Interesses ruhte nunmehr auf den Tiefen und

geheimen Falten des Gemüths. Der gleichen Richtung folgte die neuere Komödie des Menander, welcher auch den intriguirten Plan herübernahm. Aber diese feine philosophirende Tendenz schwächte den dramatischen Gehalt und führte die Tragödie der Griechen zum Ablauf. So hatte die tragische Dichtung in einer dreifachen Weltanschauung die Motive des antiken Lebens vollständig erschöpft und bis zur äufsersten Grenze begleitet; die Macht des ideellen Weltgeistes oder das dämonische Prinzip bekam ein Gegenstück im Gebiet des endlichen Geistes. Zwischen beiden erhält bei Sophokles eine positive Regel, aus der unter göttlicher Obhut in Politik Glauben Sitte festbegründeten Ordnung hervorgehend, das Gleichgewicht und behauptet eine gute Mitte.

185 5. Mit den Zwecken und innersten Gedanken der Tragödie hat zuerst unser Jahrhundert nach Schlegel sich beschäftigt. Die philosophischen und litterarischen Interessen der Neuzeit konnten diesen in der älteren Philologie fehlenden Abschnitt, den das Verständnifs eines Kunstwerks und feiner Geschmack forderten, nicht entbehren; man verfiel aber häufig in abstrakte Verhandlungen, und der Eifer der in unfruchtbaren Einzelschriften über religiöse Denkart der Dichter sich überbot, kann die Geduld mehrmals ermüden. Wenige sind auf die vereinten poetischen Motive und ihre Bedeutung für Plan und Dramaturgie eingegangen, und doch hängt daran hauptsächlich der Umfang der Theologumena. Fast den ersten Anfang machte Süvern Ueber Schillers Wallenstein in Beziehung auf d. Griech. Tragödie, Berl. 1800. Reifer und abgerundeter erscheinen seine Studien in der Abhandlung über den historischen Charakter des Dramas (Abh. d. Berl. Akad. J. 1825.): doch ist auch hier der einseitigen Abstraktion aus hervorstechenden Motiven ein zu weiter Raum gegeben. Soll man einmal der antiken Tragödie ein philosophisches Prinzip zugestehen, so befriedigen am wenigsten Schlegel (Ernst oder die Richtung der Seelenkräfte auf einen Zweck, im Bewufstsein eines über das Irdische hinaus gehenden Berufs) und sein Beurtheiler Solger (Wiener Jahrb. VII. 91. fg. oder Nachgelass. Schr. L. 1826. II. p. 513. ff.), welcher den Gesichtspunkt der Romantik schon hier entdeckte. Man weifs in welchem Sinne die Schule damals von Ironie sprach, jener melancholischen Stimmung, die den ganzen Widerstreit zwischen den Unvollkommenheiten im Menschen und seiner höheren Bestimmung als nichtig erkennt und aufhebt, denn der

wahre Sinn der Ironie sei, daſs solange der Mensch in unserer gegenwärtigen Welt lebt, er seine Bestimmung nur in dieser erfüllen kann; auch das Höchste bestehe für unser Handeln nur in begrenzter endlicher Gestaltung. Dieser mystische Nachhall der romantischen Aesthetik in seiner feinsten Zuspitzung ist längst verklungen; unbefangner urtheilt Solger, wenn er Punkte der Berührung zwischen der antiken Tragödie und Calderon (p. 140. oder Bd. II. p. 601.) aufsucht. Er bemerkt dort daſs jene stets in einer besonderen Thatsache das Abbild allgemeiner Gesetze sieht, daſs wenn die vorliegende Handlung typisch den Charakter der menschlichen Natur ausprägt, das Göttliche daran sich offenbaren muſs; deshalb stelle sie sich auf den Boden des äuſseren Lebens, aber ausgehend von allgemeinen Begriffen des Verstandes, und ein durchgearbeitetes System besonderer Fälle, der Mythenkreis, liefere dafür den erforderlichen Vorrat an Stoff. Nun hing zwar die antike Tragödie an ἤϑη oder Grundformen der Individualität, und in dieser Lebensluft lieſs sie die mensch-
186 liche Natur an den groſsartigen Offenbarungen und Verwickelungen der Freiheit ihre Kraft erproben. Allein diese Poesie war (anders als Solger meint) zum kleinsten Theil ein Werk des künstlich berechnenden Verstandes; ihre Grundkräfte lagen in der Frömmigkeit und im religiösen Glauben, und hieraus zog sie längere Zeit die kräftigsten Motive, die den schroffen Zwiespalt zur Lösung führten. Wie mächtig die Gottheit einst in das menschliche Leben eingriff, wie nur sie die schwere Schuld alter Geschlechter innerhalb neuer geistlicher Ordnungen sühnen konnte, dies lassen uns die Dichtungen der Eumeniden und des Oedipus auf Kolonos empfinden. Die Religiosität namentlich des Aeschylus war stark genug, um die härtesten Kollisionen zwischen Gott und Menschen durchzukämpfen, und zwar nicht bloſs im vielbesprochenen Prometheus, denn wir hören auch von verlornen Dramen, die den Dichter verdächtig machten und zuletzt in Lebensgefahr brachten. Ueber letzteres Problem hat Lobeck *Aglaoph.* p. 77. sqq. die Zeugnisse gesammelt und aus einer umsichtigen Erörterung aller Ansichten geschlossen, daſs der Dichter nicht doktrinar auf geistliche Satzungen oder Mysterien anspielte, sondern von mystischem Ritual nur für die Wirkung der Scenerie manches geborgt haben mag. Gegenwärtig finden wir keine Kopie des Festgepränges, welche beim Tragiker einen Anstoſs geben konnte; die Winke der Alten aber lassen ein tieferes Motiv und mehr als ein äuſserliches Zusammentreffen mit Mysterien annehmen. Fragen der Art berührte Bouterwek *de iustitia fabulosa, ad rationem tragoediarum Graecarum philos. atque polit. pertinente*, in den *Comm. Gott. rec.* II. J. 1813. Dieser meinte den letzten religiösen Grund der von Aeschylus und Sophokles angeschauten Theodicee gefunden zu haben, indem er

den Dichtern einen mystischen Glauben zuschrieb, und hiermit den Dionysischen Kult und Mythos in Verbindung setzte.

Doch nicht minder ist die Vorstellung von Süvern übertrieben, dafs die Tragödien einen historischen Charakter trugen. Er glaubte (p. 88.) dafs sie der Geschichtschreibung, besonders des Herodotus auf demselben höchsten Standpunkt begegnen; wenngleich beide Theile den Gang der Geschichte verschieden motiviren, da die Tragödie das Leben in einer Entzweiung des Besonderen mit den höchsten Gesetzen der Welt oder des Staates 187 schildere, während Herodotus die Schranken, welche Gott dem Streben des Menschen setzt, als Belege für die Hinfälligkeit des menschlichen Glücks auffafse. Hier wird übersehen dafs es nicht im Geiste der antiken Historiographie lag die Schicksale der Völker analog den Bewegungen und Leiden des individuellen Lebens zu berichten oder die Kämpfe der Gesellschaft hervorzuheben: vielmehr lehrte sie zuerst die Bedeutung der sittlichen Mächte, die sich unter einer göttlichen Führung der Nation oder auf dem weltlichen Gebiet der Politik wahrnehmen liefsen. Eine solche Weite der Auffassung kannte die Tragödie nicht; sie mufste den Streit, die Spannungen und die dunklen Widersprüche des Lebens, auf Grund der Gegenwart aber in den Typen einer alterthümlichen Zeit, lösen und verarbeiten. Soweit gilt das bekannte Wort des Aristoteles, die Poesie (nemlich die tragische) sei philosophischer als die Historie, *Poet.* 9. *ὁ γὰρ ἱστορικὸς καὶ ὁ ποιητὴς οὐ τῷ ἢ ἔμμετρα λέγειν ἢ ἄμετρα διαφέρουσιν· — ἀλλὰ τούτῳ διαφέρει, τῷ τὸν μὲν τὰ γενόμενα λέγειν, τὸν δὲ οἷα ἂν γένοιτο. διὸ καὶ φιλοσοφώτερον καὶ σπουδαιότερον ποίησις ἱστορίας ἐστίν. ἡ μὲν γὰρ ποίησις μᾶλλον τὰ καθόλου, ἡ δ' ἱστορία τὰ καθ' ἕκαστον λέγει κτλ.* Daher wird man der Tragödie wesentlich einen ideellen Charakter beilegen, da sie niemals aufhörte die Kämpfe des menschlichen Lebens in Beziehung zu den göttlichen Ideen zu setzen. Ihr Grundzug ist bei den Alten ein beschaulicher, die Historie wurde zusehends pragmatisch.

Die Technik und Motive der Dramaturgie besprach O. F. Gruppe, Ariadne: die tragische Kunst der Griechen, Berl. 1834. Forschungen der Franzosen bei Patin *études sur les tragiques grecs*, *Par.* 1841—43. III. Merklich ist zwar die Theorie des Aristoteles in Schatten getreten, aber mit Unrecht auf Punkten vergessen worden, wo sie noch jetzt ihren historischen Werth behauptet. Je weniger die Poetik künftig durch Mifsdeutung in den Fall kommt den Zwang eines mechanischen Regulativs auszuüben und der Dramaturgie gefährlich zu werden, desto mehr verdient sie Gehör, wo der Philosoph uns empirisch über den Thatbestand des tragischen Haushalts und dessen Archite-

ktonik belehrt. Schiller in seiner treffenden Auffassung dieses Buchs meinte dafs wir die Belege der Aristotelischen Theorie, 188 die zur Controle dienten, nicht mehr besäfsen. Briefw. mit Goethe III. 97. „er hat eine Masse vorgestellter Tragödien vor Augen, die wir nicht mehr vor Augen haben; aus dieser Erfahrung heraus räsonnirt er, und uns fehlt gröfstentheils die ganze Basis seines Urtheils.“ Diese Basis ist aber unbezweifelt Euripides nebst seinen Nachfolgern in der pathologischen Tragödie, denn von dieser ist Aristoteles, dem Geschmack und Standpunkt seiner Zeit gemäfs, ausgegangen. Da seine Poetik, soweit sie jetzt vorliegt, weniger den Ideenkreis und künstlerischen Geist der Tragiker als ihre Technik und zwar mehr empirisch als historisch oder wissenschaftlich bespricht, so hat er die Praxis der herrschenden Bühne zum Gegenstand seiner Kritik gemacht und aus ihr nach einer Mehrzahl von Fällen den Schematismus festgesetzt. Darüber Welcker Aeschyl. Tril. p. 528. ff. und Nitzsch in einem Kieler Progr. 1846. Einen Ueberblick der hieher gehörenden Lehren aus den sehr knapp gefafsten Stellen der Poetik gibt E. Müller Gesch. d. Theorie der Kunst II. 139—156. Hauptpunkte sind *μετάβασις* c. 10. und 18, 10. *μεταβολὴ* als Element der *περιπέτεια*, wovon c. 11. Letztere, der Umschlag ins Gegentheil, heifst ein wesentlicher Bestandtheil der *πεπλεγμένη τραγῳδία, ἧς τὸ ὅλον ἐστὶ περιπέτεια καὶ ἀναγνώρισις* c. 18. Eintheilung in *ἁπλῆ ἢ πεπλεγμένη, ἠθικὴ ἢ παθητική*, c. 10. 18. 24. Für letzteres war *παθολογική* rathsamer, wenn das Wort damals existirt hätte. Von besonderen Kunstmitteln c. 18, 9. *ἔστι δὲ πάσης τραγῳδίας τὸ μὲν δέσις, τὸ δὲ λύσις*, als ein ausgezeichnetes Mittel der Lösung wird aber *ἀναγνώρισις* hervorgehoben. Aufserdem erfahren wir aus c. 12. auch einiges über die Gliederung der älteren Tragödie: ein Ueberblick bei Klein *De partibus formisque quibus tragoediam constare voluerit Aristoteles*, Bonner Schulprogr. 1856. Diese Glieder heifsen *πρόλογος* oder Introduktion vor dem ersten vollen Chorlied, *ἔξοδος* oder Abschlufs nach dem letzten Chore, beide schliefsen den Körper des Stücks oder das *ἐπεισόδιον* ein; die c. 17. erwähnten Episodien beim Euripides, die retardirenden und spannenden Situationen, waren davon ebenso verschieden als der von Aristoteles c. 10, 3. getadelte *ἐπεισοδιώδης μῦθος*, eine Nachahmung des Epos. Den Prologos nennt als Erfindung des Thespis Themistius p. 382. Ausführlich Firnhaber Ueber den Prolog der Griech. Tragödie, Jahrb. f. Phil. Supplem. Bd. 17. p. 545. ff. und Voss *De tragoed. Graecarum prologis*, Berl. Diss. 1864. Eine Spur dieser alten Eintheilung enthält vielleicht das oben p. 175. erwähnte *τρίτον μέρους*. Dafs Aeschylus regelmäfsig nur drei Akte der Handlung, Episodien genannt, zwischen zwei Chorgesänge gelegt und immer neue Personen eingeführt habe, wenn auch die Handlung wenig fort-

schritt, diese Beobachtung von Heeren in einer kleinen Abhandlung Bibl. d. alten Litt. u. Kunst St. 8. Histor. Schr. III. 228. ff. war einseitig gefafst.

Politisches Motiv und Anspielungen auf Zeitgeschichte: Böckh *Gr. trag. princ.* c. 14. 15. Süvern Ueber einige hist. u. polit. Anspielungen in d. alten Tragödie, Abh. d. Berl. Akad. J. 1824. Müller Eumen. p. 115. ff. V. Gützlaff *Diss. Quaestionum de tragicis res gestas sui temporis respicientibus epicrisis, Regimonti* 1865. Dem politischen Gesichtspunkt hat bei Sophokles die Schrift von Schöll über den Dichter einen weiten Raum zugestanden; die hervorstechendsten Charaktere des Dramas werden hiedurch schielend und vieldeutig, und niemand kann alsdann in der Charakterzeichnung eine Grenze zwischen Dichtung und Historie ziehen, auch bietet dieser Tragiker weder Anlafs noch Berechtigung zur Annahme, dafs er versteckte Be-189 ziehungen hinter seine Charaktere gelegt habe. Von den wenigen patriotischen Themen aus der Geschichte der Nation oben p. 178.

6—9. Vor anderen fordert hier eine Prüfung die Hypothese, dafs ein Schicksals-Prinzip in der alten Tragödie galt. Dieser Begriff hat ehemals in Theorie, eine Zeitlang um das zweite Jahrzehnt unseres Jahrhunderts auch in der Praxis der neueren Dramatiker gewaltet und barbarisch gespukt; seinen Platz mufs aber die subjektiv aufgefafste Gerechtigkeit oder Weisheit Gottes einnehmen. Nun haben die fatalistischen Lehren in der ästhetischen und philosophischen Beurtheilung der Griechischen Tragödie keine geringe Rolle gespielt. Einen klaren Ueberblick der erheblichsten Ansichten, von den Zeiten der dürren Theoretiker bis auf Nitzsch (in zwei Kieler Progr. 1842—43. vergl. desselben Sagenpoesie p. 525. ff.) gab Nägelsbach am Schlufs seiner durchdachten Schrift *de religionibus Orestiam Aeschyli continentibus* (Erlanger Progr. 1843.) p. 26—33. vergl. dess. Nachhom. Theologie p. 335. ff. Ihm hatte Blümner vorgearbeitet, Ueber die Idee des Schicksals in den Tragödien des Aischylos, Lpz. 1814. 8. Bis zum Ende des vorigen Jahrhunderts wurde des tragischen Schicksals gar nicht gedacht, am wenigsten sah man darin die geheime Triebfeder einer verhängnifsvollen Handlung. Denn (was am wenigsten zu verwundern) auch die Aristotelische Poetik schweigt vom Schicksal. Niemand möchte wol gegenwärtig, wie früher Hermann (*in Soph. Trach.* p. VII.) that, den grofsen Denker unterschätzen, als ob Aristoteles blofs darum, weil er in den Tragödien keinen solchen Begriff auffand, daran vorüber gegangen wäre; vielmehr werden die Bemerkungen, die vorhin über den Standpunkt des Buches gemacht sind, sein Schweigen erklären: die Poetik abstrahirt ihre Lehren aus Euripides oder der nicht antiken Tra-

gödie, welche das Schicksal nicht mehr kennt. Hiezu kommt dafs diese Kunstlehre von der Technik, nicht von den Ideen des Dramas handelt. Blümner will aber am Schlufs seiner Schrift die vermeinte Lücke noch aus der Metaphysik des Aristoteles begründen, weil er das menschliche Leben unter den alleinigen Einflufs der Natur und des Zufalls, das dramatische Gebiet unter die Prinzipien der Nothwendigkeit und der Wahrscheinlichkeit stellte. Soviel ist gewifs: die Lehrsätze der Dramaturgie gewann er auf empirischem Wege, durch Abstraktion aus den vorliegenden oder anerkannten Meisterstücken, wie Schiller sah; sonst 190 hätte die spekulative Grundlegung ihn auf dämonische Gewalten und Kollisionen geführt, wie das Beispiel seines philosophirenden Kommentators Hermann p. 264. zeigt. Nicht Aristoteles aber sondern gerade Schiller war zur Idee des blinden Schicksals, des irrationalen Verhängnisses gelangt; er bezog die Katastrophe Wallensteins auf ein fatalistisches Motiv, und knüpfte den mafslosen Ehrgeiz jenes Charakters an eine dunkel von starren dämonischen Naturen geglaubte Macht, welche den Menschen wider Willen in einen Widerspruch mit dem sittlichen Recht und der Freiheit des Entschlusses reifst, seinen Verstand durch den vermeinten Einflufs unglückseliger Gestirne verstrickt und unaufhaltsam an ein heilloses Ziel drängt. Dieses herbe Schicksal liefs er mit geheimnifsvollem Walten seine Fäden schlingen, und der Dichter hat methodisch eine lange Reihe weit aus einander liegender Thaten, schuldige verknüpft mit unschuldigen, für einen letzten Schlag zusammengefafst. Schiller war hierbei nicht stehen geblieben, sondern hatte beim Thema der Braut von Messina den Gedanken aufgefafst, dafs ein Volk, ein Geschlecht, welches immer mehr ausartet, in dieser Ausartung den Fluch seiner Vorfahren trage, dafs die Schuld der Väter noch ein verderbendes Erbtheil auch für eine sonst schuldlose Nachkommenschaft werde; zuletzt müfsten so forterbende moralische Gebrechen ein Unvermögen zum Widerstand gegen das Böse erzeugen: s. bei Blümner p. 142. Aeschylus schien hiefür die gewichtigsten Belege, Sophokles mindestens den König Oedipus darzubieten; alsdann wäre wirklich, was doch niemand glaubt, Euripides ein Wohlthäter der Bühne geworden, indem er sie von der rohen Herrschaft des Bösen, von einem wirklichen μιαρὸν befreite. Freilich gab man dem neuen Prinzip einen grofsartigen Anstrich, und pries den Untergang tüchtiger Männer, wenn sie dem grausamen Schicksal mit ungebeugtem Muthe trotzen, als ein erhabenes und zugleich beruhigendes Schauspiel voll herber Majestät; doch zeugte für solche Resignation nur Prometheus, den man in diesem Sinne mit Uebergehung vieler Schwierigkeiten nahm, wo der Kampf und Kontrast zwischen Zeus dem Tyrannen und Prometheus dem weisen Dulder durch-

gefochten werde. Den Anstofs dieses wüsten Gedankens mildert Solger dadurch, dafs er ihn mit dem früher erwähnten Gedanken der dramatischen Ironie verquickt: wir seien angewiesen auf die Nichtigkeit menschlicher Dinge, darin verschwinde der Widerspruch zwischen unserer unvollkommenen Natur und den Ahnungen einer höheren Bestimmung; in demselben Gefühl wurzele die Idee des Schicksals, woher auch jene schwermüthige Stimmung und Wehmuth, welche die Blüte der antiken Tragödie durchzieht, und so verbinde sich mit dem Bewufstsein oder dem Mifsverständnifs des Irdischen entweder die Hingebung an ein allgemeines Gesetz oder der Streit wider das anerkannte göttliche Wesen. Man ging weiter und erfand eine Klassifikation, welche Schicksalstragödien von tragischen Dichtungen schied; letztere sollten auf Darstellung der Leidenschaften sich beschränken und wurden minder vornehm Trauerspiele geheifsen. Diese Fiktion eines pantheistischen Schicksals mit seinen grausamen 191 Täuschungen, welche das Bekenntnifs rechtfertigen konnten, dafs der Mensch ein Spielzeug in der Hand Gottes sei (*θεοῦ παίγνιον ἄνθρωπος*), wies Blümner p. 186. ff. zurück, schon weil alles Leiden in der alten Tragödie selbstverschuldet sei. Doch geht aus seinen Analysen der Aeschylischen Tragödien dieses Dogma nicht so rein hervor, dafs jeder trübe Beisatz des Fatalismus entfernt würde. Seitdem haben wol alle welche dieses Gebiet betraten, durch den geistigen Fortgang der Zeit angeregt und gehoben, an Stelle der dunklen unpersönlichen Naturkraft die Gerechtigkeit und Weisheit als untrennbare Momente der göttlichen Weltordnung gefafst und im Nachlafs der antiken Tragödie wieder erkannt; kein anderes Resultat ergab die philosophische Formel, mit der Hegel den dort dargestellten Konflikt auflöst, oder das Detail der philologischen Analyse bei Süvern, Nitzsch, Böckh über die Antigone u. a. Davon C. J. Hoffmann Das Nichtvorhandensein der Schicksalsidee in der alten Kunst, Berl. 1832. Immer blieb zuletzt eine kleine Zahl tragischer Probleme zurück, in denen die fatalistische Stimmung nur gedämpft wird, wo dunkle Mächte hinter den freien Entschlüssen der Menschen stehen und auf enger Bahn sie zur unfreiwilligen Schuld hindrängen: beim Aeschylus die Sieben, bei Sophokles der König Oedipus (s. zu §. 118, 3, 3.), aber im zweiten Oedipus ist die Rechtfertigung des unfreien Dulders kräftig genug motivirt. Hierbei wird man das Wort des Darius nicht überhören, *ἀλλ' ὅταν σπεύδῃ τις αὐτός, χὠ θεὸς ξυνάπτεται.* Allein diese Tragiker kennen keine vererbte Gewalt der Sünde, sondern Kurzsichtigkeit und blinde Leidenschaft.

Billig wird man aber den Sophokles von des Aeschylus Sache trennen. Von beiden Dronke Die relig. u. sittlichen Vorstellungen des A. und Soph., Jahrb. f. Philol. Suppl. IV. 1861. So-

phokles steht auf dem sicheren Boden einer in Staat und sittlichem Gesetz befestigten Gesellschaft, ihn beschäftigen menschliche Kreise mit ihren Fragen und Verwickelungen, deren Schwerpunkt die göttliche Weltordnung war, gegenüber den schlimmen Anfechtungen, welche die menschliche Natur durch Eigenmacht erleidet. Deshalb umfafst er eine nur kleine Zahl erlesener 192 Probleme, und wenn sie noch immer die Grenzen der Wirklichkeit und historischen Erfahrung überschreiten, so zeigen sie doch in allen Berührungen des irdischen mit dem überirdischen Gebiet die Bedingtheit der weltlichen Existenz. Der Zusammenhang des Menschen und seiner Entschlüsse mit den sittlichen Mächten erscheint hier als Aufgabe der tragischen Kunst. Beim Ajax und Philoktet mufs das berechtigte Wollen eines eisernen Charakters, das auf einen Wendepunkt getrieben wird, vor der verkannten höheren Kraft sich zurückziehen; König Oedipus und Trachinierinnen sind Schauspiele menschlicher Kurzsichtigkeit und Verblendung, welche die im Dunkel liegende Bestimmung der Hauptperson fördert und zur raschen Erfüllung treibt; man vernimmt die Lehre, wer sich vermifst das Geschick klüglich zu wenden, soll selber es erbauend vollenden. Das starre Schicksal wird im zweiten Oedipus gemildert, um ein zerschmettertes, von unbewufstem Leide geplagtes Leben unter den Frieden der Gottheit zu stellen; das herbe Verhängnifs darf mit den Ansprüchen der Humanität sich versöhnen. Sophokles wollte daher weder die Gesetze der Nothwendigkeit noch die Schwankungen des Lebens darthun; wenn auch der Mensch keineswegs Herr seiner Geschicke sei, so gilt ihm doch als Regulativ die Begründung einer auf ihr Mafs zurückgeführten Freiheit. Das Resultat dieser Tragödie ergab eine Wechselwirkung allgemeiner und besonderer Kräfte; das Zusammenstimmen derselben fordert eine Freiheit, welche Widerspruch und Störungen erleiden kann, immer aber unbewufst durch einen tiefen Grund der Natur gezügelt wird; ein sittlicher Schwerpunkt erhält die Stätigkeit und zwingt zur gesetzlichen Bahn auch wider Willen zurückzukehren.

Aeschylus dagegen stand dem Werden der Gesellschaft näher als dem geschlossenen Staat. Er ging den Elementen des gesellschaftlichen Organismus nach, nichts hat ihn ernstlicher als die Vesten der Weltordnung (*αἶσα*, in den Händen des Zeus) beschäftigt, und eine Folge grofsartiger Mythen dient genetisch den Geist und die Nothwendigkeit von Instituten darzuthun, mittelst deren die Kräfte der Natur gebunden und mit der Sittlichkeit versöhnt wurden. Länger als ein anderer ist er in der dämonischen Vorhalle der Geschichte verweilt, wo der Grenzstreit zwischen den alten und neuen Göttern durch ethische Prinzipien geschlichtet wird. Kein antiker Dichter hat den Wen-

depunkt, in dem der neue Weltgeist von der alten Herrschaft sich schied, den Bruch der vernünftigen Intelligenz mit der physischen Nothwendigkeit in so hohem Sinne gefafst und die 193 Fragen der aufdämmernden Theologie mit gleicher Energie gelöst. Diesen Uebergang zur vernünftigen, mit der Menschlichkeit harmonirenden Welt liefs er nicht durch einen Sprung eintreten, sondern durch Vertrag und rechtliches Abkommen. Das Alte fand seinen Platz im Hintergrund der neuen Ordnung, und man umgab es mit allen Ehren des Kultes und der historischen Tradition, aber ohne Verband mit der Gegenwart, denn diese Sagen bedeuteten nur ein abstraktes verklungenes Recht. Dem energischen und warm fühlenden Dichter konnte zuletzt die Fiktion eines herben Schicksals ohne sittlichen Gehalt, über welches (wie Schlegel meint) die menschliche Freiheit siegt, nicht genügen, aber noch weniger kam ihm eine dialektische Verhandlung von Gegensätzen in den Sinn, ein philosophischer Prozefs, den Haym *de rerum divinarum ap. Aesch. conditione, Berol.* 1843. am Organismus der trilogischen Komposition in Prometheus und Orestie nachzuweisen versucht: diesem gemäfs hätte der Dichter in der Prometheusfabel das Wesen des obersten Gottes abgeklärt, und gezeigt wie der Weltherrscher von den niederen Stufen aufwärts bis zur reinen Göttlichkeit sich kultivirte, *in describendis Iovis fatis, per quae ab inculta ingenii conditione ad veram divinitatem provectus est, tota trilogia versatur.* An Fatalismus streifen einige harte Wendungen im Aeschylus. Doch wenn man auf den Zusammenhang solcher Gedanken und die Komposition der schroffsten Mythen achtet und die Vorstellungen der antiken Zeit (s. Nägelsbach in d. Nachhomerischen Theologie p. 332. ff.) vergleicht: so läfst sich begreifen in welchem Sinne jener Tragiker sagt dafs die Gottheit zum Bösen reizt und im Verein mit dem Schicksal den frevelnden Menschen bethört. Die Freiheit des Willens und die Sittlichkeit bleibt unangetastet, das Unglück folgt aber der Missethat auf dem Fufse nach, und trifft keinen anders als wenn er es in Ueberschreitung der unsichtbaren Grenze gewaltsam herbeizieht; dann erst treibt der Gott den verblendeten, welcher Frömmigkeit und Mafs verkennt, auf eine schiefe Bahn oder er hat für das Unglück einen triftigen Grund (*αἰτίαν*) gefunden, das Verhängnifs wird beschleunigt, zumal in einem Hause, welches der ruhelose Geist einer Urschuld (*ἀλάστωρ*) nicht verlassen will, und durch Unbesonnenheit geweckt erfüllen sich die noch schlummernden Bestimmungen und Orakel. So heifst es deutlich *Perss.* 732. *ἀλλ' ὅταν σπεύδῃ τις αὐτός, χὠ θεὸς ξυνάπτεται*, und hiemit stimmt der Gedankengang in S. Th. Alsdann mag der gewaltsam niedergeworfene Hochmuth jenen Spruch in der Niobe sich zuraunen, 194 *γίγνωσκε τἀνθρώπεια μὴ σέβειν ἄγαν* fr. 155. Das härteste, mehr

und mehr verschwindende Geschick erleiden aber solche Geschlechter, die vordem einen Fluch auf sich luden und mit der göttlichen Gerechtigkeit sich nicht versöhnt haben; sie werden bis ihr Mafs voll geworden durch einen Plagegeist, einen dunklen Ausdruck der strafenden Gerechtigkeit verfolgt. Dem ernsten Dichter ist dieses Gebiet der alterthümlichen Religiosität, wiewohl es bereits hinter seinen Zeitgenossen lag, ein Höhepunkt seiner Kunst geworden, und er machte sich zur Aufgabe das Wesen und die Geschichte der fortwirkenden Schuld bis an das äufserste Ziel erschöpfend auszuführen. Er läfst dafür den Weg zur Katastrophe durch eine Krisis bereiten, und ein kritisches Ereignifs der Art, welches auch Sophokles im König Oedipus anwendet, mufs unaufhaltsam zur Entscheidung drängen. In ihm ruht ein durch dämonische Verwickelung herbeigeführter Grund und Anstofs, jenes dunkle Motiv der *αἰτία*, welches den Entschlufs eines sonst reinen Gemüths am Scheidewege selbst, wo noch freie Wahl verstattet ist, zum Irrthum und Verbrechen treibt: in solchen verhängnifsvollen Augenblicken tritt der noch ungesühnte Rachegeist (*ἀλάστωρ*) verwirrend vor die Seele. Niobe fr. 155. *Θεὸς μὲν αἰτίαν φύει βροτοῖς, Ὅταν κακῶσαι δῶμα παμπήδην θέλῃ.* Ein von Sammlern ihm beigelegtes fr. 283. (379.) *τό τοι κακὸν ποδώκες ἔρχεται βροτοῖς | κατ' ἀμπλάκημα τῷ περῶντι τὴν θέμιν.* Alsdann handeln die Menschen unter den Eingebungen einer älteren oder jüngeren *ἄτη*, sie verfallen dem bösen Daemon oder der *θεοβλάβεια*, ihre Leiden sind eine Folge der von oben eingesetzten Vergeltung (*δράσαντι παθεῖν*), eine Strafe welche das Gewissen noch in nächtlicher Stunde verfolgt, lauter Züge der unerforschten Gottesfügung. Wie dann die Kette der Uebel von Hand zu Hand geht und sich zu vererben scheint, sobald Menschen die das Werkzeug göttlicher Rache werden aus blinder Leidenschaft eine heilige Pflicht verletzen, und härtere Strafen gewaltsam herbeiziehen, bis alle Forderungen der Gerechtigkeit befriedigt sind, dies lehrt am vollkommensten die weise Komposition der Orestie. Zuletzt bewährt Aeschylus noch daran einen gesunden Sinn, dafs er in der aufs höchste gesteigerten Verwickelung einen Faden übrig läfst, indem ein Zweig des zerrütteten Geschlechts als lichter Stern in die lösende Zukunft weist: wie Orestes und Hypermnestra.

Ueber das Gebiet des Schicksals namentlich bei den Tragikern liefsen ehemals viele sich hören: aufser den von Blümner p. 149. fg. genannten Klausen *Theologumena Aeschyli tragici, Berol.* 1829. Schmidt *de notione fati in Soph. tragg. expressa,* Progr. v. Pforte 1821. Hiezu Theil I. p. 170. und die Kollektaneen bei *Creuz. in Plotin.* T. III. p. 135. sq.

195 116. Stil und formale Gliederung der Tragödie.

Auch die Formen des tragischen Vortrags haben mit dem Stufengang dieser Gattung gewechselt; wenn sie gleich in allem Wechsel einen festen Bestand und objektive Normen behaupten. Sie sind noch jetzt ein Spiegel jeder geistigen Bewegung, welche die Tragödie durchlief, und bezeugen anschaulich die Verschiedenheit der Individuen. Alle formalen Erscheinungen gehören in ein sprachliches oder ein rhythmisches Gebiet: jenes enthält Sprachform, Sprachschatz und poetischen Ton, dieses befafst die metrische Darstellung des Textes oder Dialog und Gesang.

a. Sprachsystem der Tragiker.

1. Die Geschichte des Atticismus und zugleich der Tragödie, welche beide sich aus fremden Elementen entwickelten, läfst nicht zweifeln warum die frühesten Tragiker an Epos und Melos als die Schule der Attischen Jugend anknüpften, bis sie selber an Stil und Sprachschatz ein Eigenthum erwarben. Sie konnten aber als Männer von schöpferischem Geist nur solange dort lernen und empfangen, als unerläfslich war um Grund und Boden für eine neue formale Praxis zu gewinnen. Den Epikern verdankten sie den Anfang eines Sprachschatzes und Züge des plastischen Stils, die Dorier gaben Beiträge zur Prosodie und Flexion, wodurch abweichend vom Geiste des Ionismus die Form in einen kräftigeren Ton überging; doch war das überlieferte Gut nur mäfsig und von diesen Elementen lief bis zur vollständigen Schriftsprache, die das Drama zum Organ seiner hohen und mannichfaltigen Aufgaben erhob, ein weiter Weg voll mühsamer Arbeit. Aber durch Ausdauer und künstlerisches Genie haben die Tragiker ein neues Idiom (§. 10. 72, 1. Anm. 73, 1.) gegründet und seine Gesetze mit solchem Erfolg bestimmt, dafs sie den Attischen Stil in der höheren Dichterrede festsetzten und den formalen Geschmack ihrer Zeitgenossen methodisch leiten konnten; der tragische Vortrag war die sichere 196 Bahn, in der die nächsten Geschlechter für alle Gänge der Litteratur sich vorübten und zu jener Reife des Urtheils

gelangten, welche die Attiker in strenger Durchbildung von Poesie und Prosa bewährten. Die Tragiker selbst hafteten nicht an einer starren Manier, sondern bewiesen darin ein Verständnifs des Wechsels in Kultur und im öffentlichen Leben, dafs sie jeder geistigen Bewegung folgten, sogar ihr voran eilend immer die verwandte Form fanden und ein gutes Mafs hielten. In den Anfängen hatte die Sprache der Tragiker, vom stolzen Selbstgefühl ihrer heroischen Zeit erfüllt, einen hohen Ton angestimmt; noch lange behauptete sie Freiheiten und kleine Vorrechte, welche man den Attischen Dichtern selten zugestand und an denen jüngere Beurtheiler (Anm. zu §. 8, 2. gegen E.) im Zeitalter der prosaischen Bildung Anstofs nahmen. Das Pathos und die Phantasie des Aeschylus trieb zur künstlichen Diktion, die von der gangbaren Rede abweichend die kräftigsten Farben auftrug und den Vortrag durch Wörter, Wendungen und Wortbedeutungen von eigenthümlichem Gepräge hob. Diese Höhe des Tons und Ausdrucks erzeugte jenen erhabenen, gleichsam auf Stelzen schreitenden Pomp, der einigen als Schwall (τραγικὸς λῆρος) erschien; das Gepränge desselben, das von Uebertreibungen nicht frei war, pflegt ein später Sprachgebrauch in vielen Figuren (wie θεατρικός, τραγῳδεῖν, παρατραγῳδεῖν) als Schaustücke zu bezeichnen. Wenn aber auch die Vorliebe für gewählte Phrasen und volltönende Wörter weniger störte, weil solche den Charakter einer hohen Gattung hörfällig machten, so verlor doch nicht nur der Stil an Leichtigkeit, sondern auch an Abwechselung und Harmonie, da die so verschiedenen Glieder des tragischen Gedichts nicht genug in Ton und Farbe sich abstuften. Dagegen liefs dieser fast mit Kothurn und Schleppkleidern vorüber rauschende Prunk den Dialog gegen die melischen Lieder zurücktreten: letztere waren der Glanzpunkt des tragischen Stils und bildeten durch Gelehrsamkeit, figürlichen Ausdruck und schwierige Komposition ein eigenes Sprachgebiet. Ein so schroff von gewöhnlicher Art abspringender Vortrag erschien allmälich seltsam oder affektirt, selbst als die Nachfolger des Aeschylus den Ton herabgestimmt und ihre Kunstmittel ermäfsigt hatten;

der Kontrast blieb immer empfindlich und forderte die Kritik der scharfsichtigen Komödie heraus, in deren Vortrag man einen erklärten Gegensatz zu jeder überschwänglichen Rede vernimmt. Die geistvollsten Komiker nutzten daher die Parodie (§. 122, 2.) des tragischen Wortes als einen willkommnen, niemals erschöpften Stoff für treffenden Witz und Spott, der auch in leiseren Anspielungen auf Phrasen, sogar auf prosodische Kleinigkeiten wirkt 197 und erfreut. Das Attische Publikum in dessen Gedächtnifs (p. 127.) die Tragiker lebten, begegnete dort seinen Komikern gleichsam auf halbem Wege; wie kein anderes fand es in den Ueberraschungen des parodischen Spieles einen geistigen Genufs von eigenthümlichem Reiz, nicht minder ergetzte man sich am öffentlichen Strafgericht, welches gleichmäfsig über Seltsamkeiten oder Mifsgriffe der Meister und über den geschmacklosen Schwulst der üppigen Mittelmäfsigkeit erging. Da nun der tragische Vortrag durch seine Pracht am weitesten von der gesellschaftlichen Weise sich entfernt, so liefs diese Kritik ebenso sehr den Gegensatz in Stufen der Bildung als den Kontrast der Stilarten in einer Zeit empfinden, als man von der Höhe der Poesie herabstieg und die Kunstkritik, eine Frucht der gebildetsten Demokratie, in alle Gebiete der Litteratur eindrang.

Indessen war auch den Tragikern jene schroffe Differenz zwischen der Kunst und dem Leben nicht entgangen, und sie begannen die Kluft in einem Stufengang auszufüllen. Aeschylus selbst beharrte, dem Geiste seiner Poesie gemäfs, in einer durch feierlichen Ton und Schwung gesteigerten Diktion, die nirgend zur gewöhnlichen Rede herabstieg, sondern überall ein ideales und religiöses Gepräge trug; sie gebot Achtung durch eine Weihe, welche jedes Glied des Gedichts bis zum geringsten Charakter gleichmäfsig ergriff. Das Bild hat in ihr tiefe Wurzel geschlagen, diesem Dichter war kein Charakter, kein Objekt so niedrig oder gemein, dafs er ihm nicht Werth und Adel durch bildlichen Vortrag und höhere Farbe verlieh; den gröfsten Reichthum aber entfaltet die Kühnheit seiner Figuren im Chorgesang, und er scheut weder Dunkelheit

noch Härten. Im Dialog herrscht der strenge symmetrische Stil der alterthümlichen Kunst, wenige knappe Gedanken füllen in einfachen Sätzen seinen Raum, das Gespräch zieht vor der ausführlichen Erzählung oder Betrachtung sich zurück. Mit dieser Einfalt stimmt ein beschränkter Gebrauch der Phrase; desto kräftiger und erfindsamer ist Aeschylus in Wortbildnerei, zu der Gefühl und plastischer Sinn ihn begeistern, und kein Tragiker schuf eine solche Fülle neuer, malerischer, zum Theil schwieriger Wörter oder Glossen. Man erkennt eine hohe Persönlichkeit, welche leicht und faſslich zu sein verschmäht; auch gehörte der Dichter einer wenig verfeinerten Zeit an, die 198 noch keine mannichfaltig gruppirte Sprachmittel in dieser künstlich aus verschiedenen Elementen gemischten Gattung begehrte.

2. Das fehlende Gleichgewicht im Stil hat **Sophokles** durch einen harmonischen Wechsel der Formen gestiftet: vermuthlich besaſs kein Tragiker dafür einen höheren Beruf. Gewiſs war er der erste welcher durch Spannung und Symmetrie der Scenen ein richtiges Verhältniſs in der Dramaturgie fand und den Lauf des Stücks in ununterbrochenem Fluſs erhielt. Zwar glänzt er nicht durch starke Persönlichkeit und staatsmännisches Selbstgefühl, auch hat er den dramatischen Organismus nicht wie sein Vorgänger als ein Feld der Reflexion gefaſst; dagegen bewahrt der Dichter in stets objektiver Haltung eine seltne Sicherheit und Milde, wodurch jede Gliederung des tragischen Vortrags ihr wohlerwogenes Recht behauptet. Da seine Dramen eine vielseitige, durch unähnliche Charaktere bewegte Handlung entwickeln sollten, so zog er den Chor und allen melischen Stoff in weit engere Grenzen, die Erzählung wurde knapper, das Gespräch lebhaft und rasch bis zu dem Grade der Spannkraft, daſs die leidenschaftlichen Gegensätze sich unmittelbar steigerten und einen drastischen Lauf des Dramas motiviren. Die Spitze dieses fein gearbeiteten Dialogs ist eine bündig gefaſste Wechselrede oder die **Stichomythie**, wo die Iamben Vers um Vers oder auch Verspaare, die bisweilen abbrechend übergreifen

und sich verschlingen, in Fragen und Antworten einander entgegnen, und die Gedanken pathetisch Schlag auf Schlag mit zündender Schnelligkeit sich entladen. Die Personen treten dadurch in eine Wechselwirkung, und hören auf starr und unberührt neben einander zu bestehen. Hierin liegt ein noch jetzt vom Leser empfundener Reiz der Kunst des Dialogs, welche durch die Komiker ausgebildet gleichmäfsig auf alle Theile des Gesprächs sich erstreckt. Ihr Geheimnifs liegt in einer feinen psychologischen Zeichnung mit charakteristischen Zügen, zu der eine Harmonie des Vortrags in Ausdruck, Sprachform und Metrum tritt. Diktion und Versbau gehen aufs vollkommenste zusammen, die Form schmiegt sich einträchtig an den Gedanken, die Rhythmen besonders des Trimeters sind kräftig und wohllautend, Ton und Interpunktionen, berechnete Wortstellung und Verschränkung der Satzglieder geben dem Stil ein 190 schickliches Temperament und vollenden den Eindruck einer organischen Einheit. Das Ebenmafs seiner Sprache, die stets einerlei Geist athmet, setzt keine gewöhnliche Herrschaft über den tragischen Haushalt voraus: gewifs ist eine solche Gemessenheit und Sparsamkeit nur durch streng begrenzte Form und Vertiefung der Sprache möglich geworden. Aber Sophokles wurde von der Bildung seiner Zeit und der feinen Attischen Gesellschaft unterstützt; vielleicht aber noch sicherer durch ein eigenthümliches kritisches Gefühl geleitet schuf er eine musterhafte Diktion, deren die höhere Poesie bedurfte. Dieser Stil sondert nicht mehr den Dialog und das Melos in ungleiche Massen, sondern beleuchtet die wechselnden Gruppen nur mit anderen Farben. Die Rede des Aeschylus glänzte durch ein Uebergewicht des Bildes und der Phantasie, sie litt aber durch den prunkhaften Ton an Dunkelheit und Ueberflufs; Sophokles beschränkte die Metaphern und bildlichen Wendungen auf ein knappes Mafs und verschmolz den figürlichen Sinn lieber mit Phrasen und Wortbedeutungen: der Ausdruck wurde hiedurch veredelt, die Bedeutsamkeit des Wortes vertieft, der Stil gewann geistige Schärfe, bis in die zarte Zeichnung des Gefühls, und forderte das Nachdenken eines

geübten Lesers. Aeschylus besafs einen reichen, weniger mannichfaltigen Sprachschatz, der durch die Menge kühner, schroffer und energischer Wörter auffiel und die Tragödie vom Herkommen schied; Sophokles verfuhr hier mit Mäfsigung und Auswahl, auch in Erfindung treffender Wörter, und vor allen zeugt seine körnige, mit Geist erlesene Phraseologie von tiefer Reflexion und berechnender Methode. Diese tragische Diktion näherte sich zuerst der Sprache des Lebens, ohne doch an eigenthümlicher Freiheit einzubüfsen, und sie darf ein Vorläufer des korrekten Atticismus heifsen. Endlich schliefst der Satzbau die Differenzen, welche die Form beider Dichter scheiden. Beim Aeschylus ist die Komposition naiv und durchsichtig, mehrmals ungleichartig; Sophokles gruppirt seine Worte kunstmäfsig in mannichfaltiger Gliederung, die bis zum straffen Satzgefüge nicht selten ansteigt und gelegentlich das Verständnifs erschwert; 200 aber diese rhythmische Rhetorik vereint das objektive Pathos der Gattung mit dem warmen Ausdruck einer tiefen Empfindung. Auch aus kleinen, fast unmerklichen Theilen seiner Arbeit leuchtet, wie bei den Meistern der gleichzeitigen Plastik, feiner Geschmack neben einer nichts verschmähenden Gründlichkeit.

3. Zugleich mit den Umwälzungen der Ochlokratie erlitt das Sprachsystem der Tragiker einen durchgreifenden Wechsel, als sie die dritte Stufe des Stils betraten, die lange Zeit sich der gröfsten Popularität erfreute. Viele Dichter von unähnlichem Geschmack und Talent haben dafür beigetragen; aber ihr wahrer Bildner und Vertreter war Euripides, der alle formalen Elemente seiner Zeit sich anzueignen und mit Geist in der Poesie zu verwenden wufste. Von dem antiken Stil und seinen Bedingungen hat er entschieden sich abgewandt; aber auch seine Mitbürger fand er der alten Zucht entfremdet, und diesem fähigen aber allzu beweglichen, der Neuerung zugänglichen, von heifser Subjektivität verwirrten Geschlecht fehlte die Gemüthsruhe, welche nöthig war um strengen anspruchlosen Fleifs zu schätzen und einem Kunstwerk bis in seine geheimen Motive nachzugehen. Die Stimmungen und Studien

einer solchen Zeit (p. 44. ff.) pafsten nicht mehr für den hohen tragischen Ton des älteren Dramas, sie milderten das schwunghafte Pathos und ermäfsigten die bildliche Rede, dagegen mufste das Dichterwort, einer jüngeren Kultur entsprechend, die bereits in die praktischen Formen einer prosaischen Weise des Denkens und Wirkens überging, seine Normen und Kunstmittel von der Rhetorik empfangen. Was hier die Poesie an sinnlicher Anschauung und individueller Mannichfaltigkeit verlor, das wurde zum Theil durch Flufs und begriffliche Klarheit eines in Praxis und Gesellschaft reifenden Vortrags ersetzt. Hiezu kam die Persönlichkeit eines dichtenden Philosophen: Euripides verliefs immer mehr den idealen Standpunkt des tragischen Stils, den früher Aeschylus einnahm, und wenn jener die Diktion des Chors als den Schwerpunkt der Tragödie mit der höchsten Pracht zum Nachtheil der Deutlichkeit und des dramatischen Gleichgewichts umgab, so trat sie damals gegen den Dialog zurück und befriedigte sich mit der Farbe geschmückter Prosa. Diesen Forderungen einer jüngeren Zeit kam die rasch aufblühende 301 Rhetorik entgegen, welche bald in alle Formen der Attischen Bildung eindrang; wer damals auf einen weiteren Kreis einwirken wollte, konnte sich dem Einflufs der sophistischen Technik nicht völlig entziehen. Die Tragödie wurde seitdem schulgerecht behandelt und von den Regeln der stilistischen Kunst abhängig; daher war auch mittelmäfsigen Talenten eine solche Formenbildung zugänglich, und ihr routinirter Fleifs fand alle Wege der Phraseologie, der figürlichen Wendungen und des reich gegliederten Satzbaus geebnet; den meisten gefiel ein disserirender, mit Moral und Spitzfindigkeit nach Art des Prozesses erfüllter Vortrag. Wie mächtig der Einflufs der Schule war, lehrt die witzelnde Manier des weltmännischen Agathon, der auf Stelzen der rhetorischen Figuren fast in jugendlichem Uebermuth sich schaukelt. Euripides dagegen überwand den Mechanismus der Schule, nachdem er ihr wahres Prinzip erkannt und darin die Mittel gefunden hatte, welche zur zeitgemäfsen Umgestaltung der tragischen Diktion dienten.

Sein durch Prodikos geschärfter Blick für Präzision führte zur Wahl der Attischen Umgangsprache: dies feine Korn der gesellschaftlichen Rede wurde durch ihn das Organ der Tragödie, deren Vortrag nunmehr leicht und heiter in einer popularen Mitte zwischen der hohen abgeschlossenen Poesie und der gebildeten Welt stehen sollte. Die Stärke dieser reizenden Sprachkunst zeigt sein halb rednerischer Dialog, der unter dem Einflufs einer räsonnirenden Bildung zwanglos entwickelt war. Der Dialog besprach in systematischer Breite die Gegensätze lebhaft und spannend, er war dem pathologischen Charakter jener Tragödie gemäfs reich an Zügen der Leidenschaft und menschlichen Empfindung; aber soviel Scharfsinn und warme Beredsamkeit des Herzens schützte nicht den klaren Strom vor prosaischer Verseichtung. Das Uebermafs in Worten und Farbentönen wurde sogar noch durch einen ausgezeichneten Bestandtheil jenes Stils, die gewandte Phraseologie gesteigert; dieser Fülle der flüfsigsten Wendungen fehlt ein objektives Mafs, welches der älteren Tragödie die Haltung typischer Charaktere bot. Die Phrase des Euripides kennt weder eine Begrenzung, noch ist sie den Mängeln einer festgesetzten, sich wiederholenden Manier entgangen; ihr Mechanismus hat das Kopiren durch eine Menge redseliger Nachahmer und zugleich die Fortdauer des Euripides auf den Bühnen, aber auch die Neigung der Schauspieler zur Interpolation begünstigt. Zuletzt trafen verschiedene Gattungen in der Gemeinschaft der Formel und des gesellschaftlichen Atticismus zusammen: die Tragödie näherte sich dem Stil der Komödie (hieran erinnert selbst das Studium welches Aristophanes der Sprache des Euripides gewidmet), ihre Phraseologie bahnte den Weg zu Darstellungen der wissenschaftlichen Prosa. Dieser Niedergang der Poesie bekundet dafs die Formen der allgemeinen Bildung zur Reife gediehen und über die gewohnten Schranken der Gattungen hinaus verbreitet ein Gemeingut waren; sie folgten den Methoden, die der fafsliche Sprachschatz des Euripides in einem durchsichtigen, leicht gegliederten Satzbau allen zugänglich machte. Doch die Zeit der Phantasie, der genialen Kraft und des energischen Stils mit individueller Freiheit war in der Tragödie abgelaufen.

1. Ueber den Sprachschatz der Tragiker und ihre formalen Eigenthümlichkeiten läſst sich keine genügende Vorarbeit anführen. Kleine Details bei C. W. Schneider *de dialecto Sophoclis ceterorumque tragg. Graec. quaestiones*, *Ien.* 1822. Kühlstaedt *obss. crit. de tragic. Gr. dialecto*, *Reval* 1832. und anderen betreffen meistentheils grammatische Punkte, welche sonst die Herausgeber der Tragiker in Vorreden und Noten nach kritischen Prinzipien erörtern und festzustellen pflegen. Nützlicher zur Uebersicht der wichtigsten dialektologischen Erscheinungen oder Freiheiten (wie der vermeinten Auslassung des Augments in den Erzählungen der Boten), B. Gerth *Quaestiones de Gr. tragoediae dialecto*, in G. Curtius Studien z. Gr. u. Lat. Grammatik, Heft 2. Leipz. 1868. p. 193. ff. und J. Schmidt *De epithetis compositis in tragoed. Graeca usurpatis*, Berl. Diss. 1865. Der Versuch eines tragischen Lexikons, G. Fähse *Lexicon Gr. in tragicos*, Prenzlau 1830—32. II. 4. ist stecken geblieben. Alphabetisches Register von Beatson *Index in tragicos Gr. Cant.* 1829. sq. III. 8. Um über tastendes Gefühl hinaus zu festen Einsichten in die Sprachkunst, den Satzbau und Stil der Tragödie zu gelangen, bedarf man der Monographien über das Sprachsystem und die Rhetorik der tragischen Meister. Alsdann wird deutlicher werden daſs unser Ausdruck „tragische Sprache" mit allem was ähnlich klingt eine bloſs konventionelle Formel ist, der man keinen allgemeinen Werth für die drei groſsen Tragiker beilegen darf; nicht minder sind aber auch abstrakt *τραγικὸς λῆρος* Aristoph. *Ran.* 1016. *θεατρικός*, *θεατρικὰ σχήματα* und dergleichen stilistische Begriffe bei Dionysius (Stellen bei Welcker p. 917.), nicht zu gedenken des figürlichen Sinnes von *τραγῳδία*, *τραγῳδεῖν*, *παρατραγῳδεῖν* und von verwandten Wörtern (cf. Boiss. *in Nicet. Eugen.* p. 199. sogar *ἀνατατικοὶ καὶ τετραγῳδημένοι* aufgeblasene Groſssprecher Diod. V, 31.), der den späten Autoren gewohnt ist. Einen zur festen Regel gewordenen korrekten, gleichsam akademischen Typus kannte die Tragödie der Griechen nicht. Aber die genannten Ausdrücke hatten einen summarischen Werth für den Kunstrichter, der den tragischen Stil mit der komischen Diktion oder der Prosa verglich. In solchem Abstand konnte der angebliche Dionys. *Vett. scriptt. censura* 2, 11. von des Sophokles Sprache behaupten, *ὁ μὲν ποιητικός ἐστιν ἐν τοῖς ὀνόμασι, καὶ πολλάκις ἐκ πολλοῦ τοῦ μεγέθους εἰς διάκενον κόμπον ἐκπίπτων οἷον εἰς ἰδιωτικὴν παντάπασι ταπεινότητα κατέρχεται.* Mit den Schluſsworten deutet er auf das was Plut. *de audit.* p. 45. B. *Σοφοκλέους ἀνωμαλίαν* (cf. Longin. 33. extr.) heiſst, Neuere mit Unrecht von den Charakteren verstehen, welche der Dichter nicht auf einer eingebildeten Höhe des Pathos erhielt. Was Sophokles mit dem Verstand eines feinen Kenners übte, die Mischung des Tons und das schickliche Temperament in der Rede der Personen, das

konnten die alten Rhetoren mit dem herkömmlichen Begriff der steifen tragischen Feierlichkeit nicht reimen. Endlich bedarf man einer Darstellung über den dramatischen Dialog; doch ist solche selbst für Plato noch im Rückstand. Sicher hat Athen nach vielen Versuchen jene Kunst des Dialogs gefunden, welche zwischen den Gegensätzen des Naturalismus oder eines lockeren ungleichen Gefüges und des verschlungenen Periodenbaus, des blofs gesprochenen und des buchmäfsigen Worts, in der Mitte steht und Wechselreden in einer Abstufung von langen ῥήσεις und knappen Gliedern möglich machte. Die Tragödie hat zuerst diesen flüfsigen Dialog organisirt und durch ein akustisches Hülfsmittel, die Recitation des Trimeters begrenzt, welche durch Wohllaut und Leichtigkeit den Hörer fesselt und die Lichtpunkte des Gedankens hervorhob. Dem Attischen Ohr ist hier das schickliche Mafs nicht entgangen, die Bildsamkeit der Schauspieler führte zur Beherrschung des Dialogs. Fruchtbare Bemerkungen bei Schlegel über den dramatischen Dialog, Krit. Schr. I, 12.

b. Rhythmische Form und Gliederung der Tragödie.

4. Die rhythmische Komposition und Darstellung des alten Dramas beruht auf dem organischen Verein von drei Künsten, Poesie Musik Orchestik, welche den Geist eines 204 Gedichts durch sinnliche μίμησις reproduzirten und ihm einen körperlichen Ausdruck verliehen. Nach den Grundsätzen der Alten überwog das poetische Werk, jene beiden Künste waren die natürlichen Kommentare desselben mit dem Werth eines schönen Beiwerks. Das Dichterwort fordert einen metrisch gesetzten Text, der metrische Satz oder Rhythmus (§. 49.) in bewegten Scenen einen Gesang und musikalischen Takt, Vers und Melodie waren von mimischer Begleitung in Tanz und Geberden unzertrennlich: durch einen solchen Bund der Künste sprachen unmittelbar Gedanken und Affekte zur sinnlichen Empfindung. Dieser Verein war schon in der Sitte des Gastmals anerkannt, welches frühzeitig den Vortrag des Liedes mit Gesang und Tanz verband, besonders aber auf die Gemeinschaft der musischen und gymnastischen Erziehung gegründet, wo die Jugend zugleich Verständnifs und Ausübung jeglicher Eurhythmie lernte; nach allen Seiten entsprach er dem lebhaften Naturel der Nation und dem ihr eigenthümlichen Frohsinn, ihrer heiteren Religion und liberalen

Ansicht von der Kunst. Erst der Lauf des Peloponnesischen Kriegs lockerte die harmonische Bildung, und Euripides opferte der philosophirenden Richtung einen beträchtlichen Theil des sinnlichen Apparats; die moderne Welt hat den Rifs und die Zersplitterung in den Künsten vollendet. Nachdem nun das ursprüngliche Band gelöst ist, und die verschwisterten Künste gesonderte Bahnen betreten haben, konnten sie zwar mit gesammelter Kraft sich vertiefen und ausbreiten, aber nicht mehr den vollen Eindruck eines reichen dramatischen Kunstwerks vermitteln, der die Wirksamkeit des Theaters im Alterthum auszeichnet; auch bemerken schon die Hellenen dafs die Virtuosität der mimetischen Künste, sobald sie von der Poesie sich schieden, in den Dienst der flachen Sinnenlust und des eitlen Vergnügens trat. Bei den grofsen Abständen der alten Kunstbildung von den neueren Kulturstufen ist es daher fast unmöglich die Wirkungen der jetzt verlornen Griechischen Musik und Orchestik auf der Bühne klar zu begreifen. Eine Komposition aus den drei Künsten im Geiste der dra-
205 matischen Dichtung, welche den Anordnungen des Dichters selbst völlig überlassen war, bleibt für uns ebenso dunkel und voll von Widersprüchen als das Ideal neuer Tonkünstler, welche Musik und Text in Gegenseitigkeit setzen und auf gleicher Höhe zu behaupten vermeinen. Da nun aber eine solche Komposition im Alterthum möglich war, so läfst sich ahnen in welchem Sinne dieses Zusammenstimmen gedacht, mit welchem Erfolg es ausgeführt wurde. Musik und orchestische Gewandheit dienten dort der Poesie, sie waren bestimmt einen Text mit sehr mannichfaltigen Formen auf bedeutsamen Punkten zu begleiten und pathetisch zu heben, sie sollten aber niemals seinen Gehalt ausmalen oder ausdeuten noch überschreien und in Schatten stellen. Sie wurden also nur episodisch, mit Auswahl und knapp bemessen in den Rahmen des Gedichts eingeflochten, wegen dieser Unterordnung aber nicht mit voller Kraft angewandt, während die Dorier auf einem beschränkten Felde der Dichtung im religiösen Festreigen und andere Meliker für kleinere Zwecke jene musischen Künste reichlich aufwenden konnten.

5. Wenig ausreichend sind die Nachrichten über orchestische Technik der Tragödie. Eine blofse Voraussetzung ist die Thatsache dafs südliche Völker naturgemäfs zu lebhafter Bewegung und Gestikulation neigen. Man unterscheidet nun eine zweifache Form, die Tanzbewegung des in Gruppen entfalteten Chores und das malerische Ballet. Der dramatische Chor theilte sich nicht wie sonst der Komos und die Mehrzahl der lyrischen Darstellungen in zwei jedesmal entsprechende, den Raum wechselnde Hälften, bis sie zuletzt in der Epodos sich vereinigten, sondern er bildete Stellungen und symmetrische Figuren aus grösseren oder kleineren Gruppen, die nach und neben einander in der Orchestra hervortraten; die Spitze dieser künstlich verschränkten Gliederungen war ein ausgedehntes antistrophisches System. Selten mögen Ballete gewesen sein, eingelegte lebhafte Tänze, deren Mimik in der Art eines Hyporchems abgesondert vom Text den Grundton einer bewegten Stimmung wiedergab oder eine komische muthwillige Scene malen sollte. In der Tragödie überwog der feierliche Tanzschritt, wie man ihn in einem gemessenen Pomp zuliefs, genannt ἐμμέλεια, doch ging die Orchestik der älteren Tragödie nicht selten in den rascheren Takt über. Die Tänze des Satyrdramas (σίκιννις) und der Komödie (κόρδαξ) waren wenig streng und sittsam, deshalb verrufen und wol auch freier vom Text des Dichters. Chor und Personen des Satyrdramas fragten als eine Gesellschaft von Silenen und Satyrn, die dem üppigen Naturdienst des Dionysos angehörten, weniger nach Zucht und Ehrbarkeit, schon weil ihre Mythenkreise nach dem Herkommen ein Recht auf den Ausdruck der derben Sinnlichkeit hatten. Sie gaben der Orchestik einen Tummelplatz für Muthwillen und neckische Mimen (worunter das σκώπευμα), wie sie für ein Nachspiel sich schickten; ihre Tänze, von enthusiastischen Versmafsen wie den Ionischen begleitet, mufsten ausgelassen sein. Aehnlich war der orchestische Charakter der alten Komödie, doch mag ihr Tanz, wenn auch in Aufstellung und Bewegung des Chors grofse Raschheit und Laune vorkam, die symmetrische

Gruppirung der Tragödie nicht ausgeschlossen haben. Der Kordax und ähnliche Spielarten eines lüsternen oder spöttischen Tanzes mit phallischen Attributen gelten als Vorrecht jener Komödie. Auch komische Personen tanzten in übermüthiger Laune; die phantastischen Figuren der alten Komödie, die Wortführer einer durch keine Gesellschaft beschränkten Natürlichkeit, durften episodisch sich eine possenhafte Lustbarkeit gestatten, aber der feine Sinn der genialen Komiker milderte das Uebermafs ihrer demokratischen Gattung.

Wieweit die Musik den dramatischen Tanz begleitete, das wird kaum aus einigen Winken der Alten errathen. Für Musiker ist im Grundrifs des Theaters kein Platz, und an die Stelle der zahlreichen Instrumente, welche das Gastmal oder den Wettstreit musischer Spiele verherrlichten, tritt hier für ein kurzes Spiel die Flöte. Bisweilen spielte der Flötenbläser hinter der Bühne, wo Gesang oder Handlung bei den alten Komikern eine flüchtige musikalische Begleitung (διαύλιον) oder ein Praeludium erforderte. Man sieht nicht dafs die Tragödie vom Instrumentalsatz einen Gebrauch machte, sondern ihr genügten musikalische Rhythmen in Gesang und freien Versmafsen. Wenn nun sonst der objektive Stil der Musik im vorangehenden Melos den Unterschied der Stammesart und Sittlichkeit vortrug, so war die Musik dem Drama dienstbar, und mufste den poetischen Charakteren und individuellen Stimmungen sich unterordnen. Das modulirte Wort blieb als unmittelbares Organ des Dichters stets die Hauptsache, der Text behauptete sein volles Recht und bedurfte nur einer mäfsigen Aktion. Uebrigens war der Geist der Instrumentalmusik nur wenig von der poetischen Recitation entfernt. Beide verband die Gemeinschaft im rhythmischen Wort, welches sie mit einer materiellen Abwägung der Sylben nach festen Mafsen und Werthen vortrugen, nur mit dem Unterschiede dafs der Dichter allein am Begriff einer langen und kurzen Zeit ohne Rücksicht auf die dazwischen liegenden Intervalle festhielt. Man vernahm einen syllabischen Gesang unter Leitung des Chorführers, dem Recitativ entsprechend; alles

Zusammensingen beschränkte sich statt der vielstimmigen Modulation auf den Einklang, und denselben bezweckte wol die Notensetzung der Instrumente. Ferner läfst die Länge der Tragödien glauben dafs dort ein rhythmischer Vortrag besser als der melodische Gesang pafste; vollends würde das Verständnifs der Chorlieder, des gelehrtesten und am wenigsten fafslichen Abschnittes der Tragödie, durch Anwendung einer Melopöie sehr erschwert oder verdunkelt worden sein. In einen so gedankenschweren Text und seinen Zusammenhang konnte der Hörer, wovon der philologische Leser noch jetzt sich hinlänglich überzeugt, nur durch klare gemessene Deklamation mit scharfer Betonung eindringen; der Musik war alsdann ein mäfsiger Antheil verstattet.

Wenn daher die musikalische Kunst in nicht zu naher Beziehung zum dramatischen Gedichte stand, so versteht man die Praxis der Tragiker und ihren technischen Gesichtspunkt. Sie verfuhren eklektisch; weder sie noch die 208 Komiker gebrauchten die Fülle der musikalischen Mittel. Ebenso wenig folgten sie den Harmonien der Stämme, deren Reichthümer ihnen die Poesie der Lyriker darbot: der Attiker hielt sich fern von jeder einseitigen Form des Denkens und Empfindens, der Dramatiker begnügte sich nicht mehr mit den Responsorien antistrophischer Chorlieder, sondern bedurfte noch des dramatischen Einzelgesangs, und mufste den wechselvollen Ausdruck des Pathos in unähnliche Rhythmen fafsen. Vor allen galt aber die Dorische Tonart, in der die Attiker ihre Vorbildung (§. 19, 4.) empfingen; die Tragiker haben daher in ihrer Blütezeit häufig die feierlichen und kräftigen Dorischen Rhythmen, namentlich die zweiten Epitriten in Verbindung mit daktylischen und logaoedischen Reihen angewandt; gelegentlich auch manche Dorismen in einer Auswahl von Wörtern, Flexionen und prosodischen Beobachtungen aufgenommen. Weiterhin liefsen sie die schlichte Würde der δωριστὶ mit der gemüthlichen Weichheit und Milde der μιξολυδιστὶ wechseln, und übertrugen jene sentimentalen Formen, welche Sappho für die Poesie des Lesbischen Stillebens erfand,

auf Scenen oder Chorlieder der pathetischen Stimmung. Hiedurch erhielt der Einzelgesang alle Mannichfaltigkeit der musikalischen Komposition. Aus der Aeolischen Melik oder dem Odenstil zogen sie choriambische, besonders Glykonische Rhythmen; die jüngeren Tragiker und der erfinderische Geist der alten Komödie gestalteten diese Klasse der Rhythmen bis zu der hohen Mannichfaltigkeit, die man in einer Reihe der wohlklingendsten Metra bewundert. Selten war der Gebrauch der Ionischen Harmonie, da sie hauptsächlich zur enthusiastischen Andacht stimmte; noch seltner diente die *λυδιστί,* die zur Threnodie bei jugendlichen Rollen sich eignet. Ein eigenthümlicher Rhythmus dieser eklektischen Musik sind die Dochmien, welche dem hohen pathetischen Gesang des *ὄρθιος νόμος* angehören. Mit dem Wandel der Stimmung durfte das Drama die Melopöie wechseln und in einen anderen Rhythmus umsetzen; daher war auch ein Uebergang von höheren Gesangweisen zum Recitativ und zu den lebhaften Takten eines iambischen Dialogs in der sogenannten *παρακαταλογὴ* zulässig, die man auf Archilochus zurückführt. Zuletzt als die Musik leichtfertig in ungleichartige Rhythmen (durch *μεταβολαὶ*) umsprang und mit den Manieren des melodischen Vortrags spielte, hatte doch die Mehrzahl guter Tragiker das Chroma vermieden; denn seine Weichlichkeit und künstliche Tonsetzung schien dem Ernst einer erhabenen Dichtung zu widersprechen. Durchweg lassen die tragischen Meister am System und Charakter ihrer Metra merken, in wie hohem Geiste sie die Tonsetzung behandelten. Aeschylus und Sophokles wetteiferten mit einander in Schwung und Strenge der Rhythmen. Jener glänzt in genialer Erfindsamkeit, in Kraft und Tiefe des Ausdrucks, und was nicht wenig bedeutet, mit den Gaben des schöpferischen Talents verbinden sich stets sorgfältiger Fleifs und Einfachheit. Sophokles befriedigt durch Anmuth und Fülle der lieblichen Rhythmen, und die Stimmung erhöht sein gedrungener Versbau; der Umfang seiner Chöre war beschränkt, die Metra mufsten daher nicht so vielseitig und schwunghaft als plastisch und klar sein. Von ihnen ab-

weichend folgt Euripides dem Zeitgeist einer modischen Theorie, welche mit seinem eigenen Hange zu sentimentalen Formen übereinstimmt. Seine Vorliebe für gemüthliche Harmonie und weiche Versmafse leitet ihn zu Rhythmen, die gegen Ende seiner Laufbahn häufiger verschwimmen und erschlaffen; man merkt an ihrer geringen Energie dafs der Dichter nur auf Gespräch und Reflexion gerichtet war. Die Lässigkeit und Schwäche seiner Technik empfindet man an den zerfliefsenden Tonmassen und am Uebermafs aufgelöster Sylben.

6. Diese Differenzen der Meister erstrecken sich auf alle Glieder des dramatischen Textes. Seine Gliederung bilden das Gespräch, der melische Vortrag, und als ein untergeordnetes Bindeglied die von Aeschylus (p. 32.) eingeführten Erzählungen der Boten oder ῥήσεις ἀγγελικαί. Die sämtlichen Akte der Handlung waren unter die drei Schauspieler (p. 106.) vertheilt; ihre Rollen umfafsten die gesamte Gliederung des Dialogs und einen erheblichen Theil des lyrischen Vortrags. Ihre Stärke lag im iambischen Trimeter; an der kunstvollen Ausbildung desselben, wozu rhythmischer Wohlklang und berechnete Wortstellung 210 wesentliches beitrugen, hat Sophokles seine Meisterschaft bewährt. Indem der Dichter mit feinem Takt alles benutzte, was die Charakteristik der Personen fördern und die Theilnahme am Fortgang der Handlung spannen konnte, nahm der sorgfältig begrenzte Vortrag der Trimeter eine mittlere Stellung ein zwischen dem feierlichen Pathos und der schlichten Rede, zwischen Gesang und Prosa. Euripides hat diesen Versen einen freieren Lauf gestattet, um den kontroversartigen Gegensätzen der Dialektik Raum zu geben. Der Gang und Bau der Trimeter war in seinen früheren Dramen schlank und gewandt, der Ton praktisch und beweglich, den Vortrag hob der Wortflufs und ein guter Wechsel der Interpunktion; weiterhin als in Zeiten der Ochlokratie selbst die Meister (p. 48.) sorglos mit der Form umgingen, wurden die Verse des Euripides und seiner Kunstgenossen verschlechtert, und man merkt dafs diese flüchtigen Rhythmen nur den natürlichen Ausdruck der

Empfindung wiedergeben. Ein gleichmäfsig routinirter Wortflufs in glatten charakterlosen Rhythmen trat an die Stelle der gewissenhaften Technik. Seltner waren Anapästen, öfter dienten trochäische Tetrameter dem Gespräch; jene sollten meistentheils den Uebergang zu Chorliedern einleiten oder nach einer lebhaften pathetischen Wendung den Schlufs vorbereiten. Im Gespräch der älteren Tragödie waren seit den Anfängen des Dramas die Trochäen gangbar neben dem iambischen Trimeter: und noch jetzt gewährt der häufige Gebrauch derselben in Aeschylus Persern einen anschaulichen Beleg. Der andere Bestandtheil des tragischen Textes ist der melische Vortrag. Er hat entweder einen reflektirenden Inhalt und gehört vorzugsweise dem Chor, oder wird in Scenen des höchsten Pathos durch einen der Hauptspieler ausgeführt, in selbständigen Arien oder in einem Wechselgesang mit chorischen Personen. Die Responsorien des Chors wechseln ihre rhythmische Form und innerliche Bewegung nach der Stimmung; an einem so künstlich gegliederten Vortrag nahm der eine Schauspieler, zuweilen beide Hauptpersonen zu theil. Im Duett traten mit grofser Wirkung auch kleine iambische Reihen den lyrischen Rhythmen gegenüber; namentlich verstand Aeschylus durch diesen Kontrast in der Gruppirung des ernsten objektiven Worts mit dem gesteigerten Pathos (wie *S. Th.* und *Agam.*), die bis zu den gedrängten Reihen der Iamben in den Eumeniden sich ausdehnt, ergreifende Wirkungen hervorzubringen. Der hochsinnige Dichter durfte sich grössere Freiheit im Gebrauch der formalen Mittel verstatten, weil er den Chor noch als mitwirkende, von Leidenschaft bewegte Persönlichkeit in das Gespräch und in den Fortgang der Handlung zieht. Selbständige Gesänge des ersten und zweiten Schauspielers (den Solis und Bravourarien vergleichbar) hiefsen *τὰ ἀπὸ σκηνῆς*, eine Spielart derselben unter dem Namen *μονῳδίαι* war Erfindung des Euripides, der sie dem Geschmack der modischen Musik anpafst und ihnen den weitesten Raum zu Gunsten untergeordneter Rollen (wie dem Phrygier im Orestes), begleitet von der sinnlichen Fülle rauschender und

daher theilen sich Schauspieler und Chor in diese Themen des Gesprächs, der Erzählung und Betrachtung. Wenn nun gleichwohl seine Person nirgend in gleichem Mafs eingreift, wenn er selten ein bedeutendes Gewicht in die Wagschale wirft, gelegentlich nur den Charakter des Protagonisten in ein volleres Licht setzt (*Prom.*) oder mit seinen Entwürfen befreundet ihn durch eifrigen Zuspruch (*Cho.*) stärkt, so bildet doch den Rückhalt seiner Reden und Gesänge durchweg ein ideales Motiv. Durch ihn sollte bei jedem Zwiespalt und in allen Mifsgriffen der verirrten Leidenschaft an die verborgenen Wege der göttlichen Weisheit erinnert und das sittliche Bewufstsein gekräftigt werden. Sophokles dagegen scheidet den Chor von den Kräften der dramatischen Handlung und zieht ihn aus allen Gegensätzen in eine möglichst unparteiische Mitte. Seine Choreuten standen selten hoch und unabhängig genug, um den Hauptspielern entgegen zu treten und in die Verwicklungen kräftig eingreifen zu können; aber nahe Beziehungen zur einen und anderen handelnden Person gewähren ihnen ein natürliches Recht auf Sympathien, und diese Theilnahme bestimmt sie sich in die spannende Begebenheit des Augenblicks zu vertiefen. Der Sophokleische Chor vertritt die Gemeine, welche das im Volk lebende sittliche Bewufstsein mitten unter allen Widersprüchen im Gleichgewicht erhält; seiner Natur nach war er daher praktisch und an die positiven Mächte des Lebens, an eine von Staat und religiösem Glauben bestimmte Wirklichkeit zu sehr gebunden, um für seine Reflexion einen Standpunkt über den Problemen des Dramas zu nehmen. Er vereinigt also keineswegs eine Summe des Gedichts, sondern füllt im Streit der Persönlichkeit und der dramatischen Aktion die Pausen, die für eine gesammelte Betrachtung nöthig werden, und stellt den Hörer auf eine Höhe, zu der alles menschliche Streben aus leidenschaftlichen Kämpfen und von Irrthümern geläutert sich zurück-
214 wendet. So gemessen und besonnen erinnert er auf Brennpunkten der dramatischen Fragen und in den Verirrungen der menschlichen Freiheit an die Weltordnung, deren ge-

heimnissvoller Gang stets mit der göttlichen Weisheit sich vertragen und stimmen mufs. Euripides endlich nutzt den Chor, weil er weder auf den Hintergrund des Lebens noch auf irgend einen substanziellen Bestand verweisen kann, als Organ seiner Skepsis und trüben Weltansicht, und macht ihn zum Sprecher seiner feinsten Empfindungen. Jede Negation seiner pathologischen Gemälde begleitet derselbe reflektirend, zum gröfseren Theile wird er daher ein Widerhall des Dichters selbst, summirt oder ergänzt seine philosophischen Studien und gewährt mehr Aufschlufs über seinen Ideenkreis als Winke zur Lösung der im Drama gehäuften Kollisionen. Daneben gönnt Euripides seinem Chor einen freien Spielraum in dekorativer Dichtung und Malerei, wenn er verwandten oder fern liegenden mythischen Stoff erzählt und mit ihm eine bedeutende Scene verziert. Die grofse Zahl solcher Chorlieder, welche blofs in mythologischen Beiwerken und Randzeichnungen bestehen und weder Ideen des Stückes erläutern noch auf den Fortgang des Themas sich beziehen, setzt aufser Zweifel dafs damals der Chor bereits verbraucht und durch die vollendete Kunst der Dramaturgie fast entbehrlich geworden war.

Endlich mufste die technische Behandlung des tragischen Chores verschieden sein, da der Dichter einen Theil der Mitglieder oder auch sämtliche verwenden konnte. Der Koryphaeus übt als Führer und Vertreter der Gesamtheit eine sehr ausgedehnte Thätigkeit. Sein Amt war erstlich den Dialog mit den hervorragenden Personen des Schauspiels zu führen, berathend, warnend oder in freimüthigem Urtheil an den schwebenden Fragen theilzunehmen, was meistentheils im Trimeter geschieht, dann die Chorlieder einzuleiten oder von ihnen einen Uebergang zum Gespräch und zur nächsten Stufe der Handlung zu machen; endlich pflegt er das Stück abzuschliessen und an den Aufbruch zu mahnen, beides im anapaestischen Dimeter. Ferner dürfen wir die Mitwirkung dieses Chormeisters bei der Orchestik und den Gesängen des Chores nicht gering anschlagen, wenngleich uns entgeht wieweit er dort unmittelbar eingriff.

Die chorische Melik forderte grofse Kunst. Ein kleiner Theil derselben war in die pathetischen Wechselgesänge der *κόμμοι* verflochten; die Mehrzahl ihrer Lieder bildet in selbständiger Haltung eine Folge mannichfaltiger Systeme. Zum vollstimmigen Gesang bot das Drama selten Gelegenheit; auch sonderte sich der Chor nicht so häufig in zwei Gruppen (*διχορία*) wie man sonst annahm, denn es war, wiewohl ohne jede Wahrscheinlichkeit oder Spur einer Ueberlieferung, fast zur Sitte geworden Halbchöre bei den unähnlichsten Liedern anzusetzen. Dies durfte doch nur in den seltnen Fällen geschehen, wo der eigenthümlichen Wendung des Stücks (wie beim Aesch. *S. Th.* oder Soph. im Ajax) gemäfs der Chor sich theilt oder in Parteien spaltet. Auch war es ein Irrthum der Byzantinischen Zeit, wenn man die Formen der lyrischen Chorpoesie, deren Strophen Antistrophen Epoden in den grofsen Chorliedern der Tragödie wiederkehren, allgemein anwandte; wenn ferner späte Grammatiker in jener Dreitheilung sogar einen tiefen allegorischen Sinn wahrnahmen, als ob die Schwenkung beider Hälften nach entgegengesetzten Seiten und ihre Vereinigung in der Epodos ein Bild des planetarischen Kreislaufs um den Mittelpunkt der Erde bedeutet hätte. Wie nun aber die Zwecke des Melos und der Tragödie verschieden waren, so konnte der Chor von seinen Choreuten nicht einerlei Gebrauch machen. Der melische Chor, eine musische Gesellschaft und das Organ eines beschränkten Gedichts von objektivem Inhalt, forderte für seine Gesamtheit ausschliefslich alle Kunstmittel; der tragische dagegen, wiewohl er einen ausgezeichneten Platz einnahm, war nur das vor anderen berechtigte Glied eines grofsen und mannichfaltigen, aus ungleichen Elementen erwachsenen Organismus, sein Vortrag diente der Reflexion und verband sich nach freier Wahl, aber in einem beschränkten Umfang, mit musikalischer Komposition. Seinen Zwecken dienten daher nicht vollstimmige Gesänge, sondern erlesene Stimmen in Gruppen und Responsorien, welche der langen Reihe der Betrachtungen und Empfindungen im Anschlufs an den Wechsel der Scenen einen vollen Ausdruck gaben und

jeden Fortgang des Mythos kommentirten. Dass nun der tragische Chor mit kleinen Gruppen wirkte, dies lassen auch die melischen Versmafse merken; mögen vielleicht die Glykoneen zweifelhaft machen, aber die Dochmien, der Rhythmus leidenschaftlicher Arien, deren Inhalt ein subjektives und sehr veränderliches Pathos ausspricht, konnten nicht von vereinigten Sängern vorgetragen werden. Hiezu kommt die künstliche Verflechtung der grofsen antistrophischen Systeme. Kleine Chorlieder setzen sich im unmittelbaren Uebergang von der Strophe zur Antistrophe fort, die gröfseren paaren sich aber nicht immer in entsprechender Gliederung und regelmäfsiger Abfolge, sondern häufig tritt der Anfang eines neuen Systems dazwischen, und die strophischen Glieder, welche mehrmals einander kreuzen und durchbrechen, laufen scheinbar in weiten Linien. Die Gliederung grofser Chorlieder ergab daher Strophen in stichischer oder distichischer Folge, in mesodischer oder in palinodischer Form. Dieser Technik entsprach eine symmetrische Gliederung auch im orchestischen Plan. Die Dichter machten den Endpunkt der verschränkten Gruppen durch öfteren Refrain kenntlich; die Choreuten welche so mit einander im Vortrag antistrophischer Systeme wechselten, erkannten ihre Reihenfolge schon an der kommatischen Fafsung der Glieder und am Anklang in Wörtern oder Wortreihen, die auf entsprechende Plätze des Systems gestellt wurden, um den einfallenden Sängern nach Art unserer Stichwörter einen Wink zu geben. Sonst ist das Prinzip unbekannt, nach welchem man die sehr verschiedenen Gesangpartien unter die Personen des Chors vertheilte; wir besitzen nicht einmal genügende Kenntnifs von zwei wichtigen Formen der Chorlieder, von der Parodos und dem Stasimon. Diese Namen für eine dramatische Darstellung in ausgedehntem oder beschränktem Umfang bezeichneten Figuren des Chors, der entweder ein grofses System nach seiner ersten geordneten Aufstellung in der Orchestra vortrug oder ohne veränderte Stellung rasch und lebhaft kürzere Lieder sang. Soweit kann man wenig mehr als einen äufserlichen Unterschied erblicken, nicht

aber den inneren Charakter beider Formen und ihren thatsächlichen Gebrauch bestimmen; man hat daher noch eine Spielart der Parodos angenommen, die spät nach vollständiger Zusammenordnung eines Chors ihren Platz finden soll. Bei den Alten selbst fehlt eine Sicherheit in den Definitionen und im Sprachgebrauch; doch bezeichnet das Stasimon wahrscheinlich einen getheilten Chor oder das Lied einer 217 aus dem Ganzen erlesenen Gruppe, deren Aufgabe nicht über den pathetischen Ergufs von Gefühlen im freieren Metrum hinaus ging, die Parodos dagegen ein umfassendes antistrophisches System, welches sämtliche Choreuten in angemessener Reihenfolge mit lebhafter Orchestik ausführten. Ein Muster der alterthümlichen Parodos, die dem Geiste des ursprünglichen Festchors entsprechend die religiöse Stimmung des sich sammelnden Gemüths im erhabenen Stil erschöpft, bewundert man im Agamemnon des Aeschylus.

2. Eine zusammenhängende Schilderung der drei in der Tragödie vereinten Schwesterkünste gibt mit praktischer Einsicht Genelli im 6. Abschnitt seines Theaters zu Athen, über den Vortrag, p. 105—157. wo der Verfasser vom philologischen Wissen weniger abhängig auf seinem Felde sich bewegt. Die vorzüglichsten Thatsachen hat in popularer Auffassung Müller LG. II. 65—76. skizzirt, aber selten in diesem Summarium bemerklich gemacht, was auf blofser Hypothese beruht oder auch zu gar keiner Evidenz sich bringen läfst. Kein anderes Kapitel der Dramaturgie leidet an so vielen Lücken und leeren Stellen; die Nachrichten der Alten sind gering und noch seltner aus sinnlicher Anschauung hervorgegangen; das meiste begann hier mit den neueren Leistungen in Metrik und besonders mit der kritischen Behandlung der melischen Partien. Erst hiedurch hat man die starke Differenz zwischen der Pindarischen oder chorischen und der dramatischen Lyrik begriffen, und erkannt dafs die tragische Rhythmopöie auf Mannichfaltigkeit und eklektischen Tonsatz, nicht auf einen breiten Umfang in langen, durch strenges Gesetz sich ausgleichenden Versen und wenig durchsichtigen Perioden einging. Vgl. Böckh *de metr. Pind.* p. 198.

Orchestik, ein den Antiquitäten eigenthümliches Kapitel, wird hier nur der Nomenklatur wegen erwähnt. Um ein Bild von dramatischen Tänzen zu gewinnen nützt wenig das bei Pollux IV. c. 14. gehäufte Material; es mag noch am meisten für die Komödie dienen. Die hier übliche Terminologie lehren

kurz Lucian. *de Saltat.* 22. 26. Ammon. v. *Κόρδαξ* und Ath. XIV. p. 630. Mehr bei E. v. Leutsch Metrik p. 384. fg. 399. *fg.* Aus den knappen Beschreibungen zieht man nur wenige charakteristische Züge, die noch kein bestimmtes Bild der Tanzweise geben: so von der Sikinnis, worüber Wieseler Satyrspiel p. 624. ff. Als Gesetzgeber des tragischen Tanzes (auf den Grundlagen der anerkannten sittlichen *ἐμμέλεια*, Plat. *Legg.* VII. p. 816.) galt Aeschylus, der Erfinder des alterthümlichen, späterhin altväterisch gescholtenen Ballets. Aus der Hauptstelle Ath. I. p. 21. E. gehört hieher: *καὶ πολλὰ σχήματα ὀρχηστικὰ αὐτὸς ἐξευρίσκων* 218 *ἀνεδίδου τοῖς χορευταῖς. Χαμαιλέων γοῦν πρῶτον αὐτόν φησι σχηματίσαι τοὺς χοροὺς ὀρχηστοδιδασκάλοις οὐ χρησάμενον, ἀλλὰ καὶ αὐτὸν τοῖς χοροῖς τὰ σχήματα ποιοῦντα τῶν ὀρχήσεων.* Dann p. 22. A. von der meisterhaften Kunst seines Tänzers Telestes, *ὥστε ἐν τῷ ὀρχεῖσθαι τοὺς Ἑπτὰ ἐπὶ Θήβας φανερὰ ποιῆσαι τὰ πράγματα δι' ὀρχήσεως.* Dieser mufs also zum ersten Chorliede der Septem ein Hyporchem ausgeführt haben; ähnlich war das episodische Ballet am Schlufs von Aristophanes Wespen bezweckt. Mit kleinen chorischen Gesängen waren solche Tänze verflochten wie bei Soph. *Trach.* 205—224. (Schol. 217. *ἐν δὲ τῷ ταῦτα λέγειν ὀρχοῦνται ὑπὸ χαρᾶς*) *Ai.* 693—718. Entsprechend wird der Kordax im Rausch der Lustigkeit *Pac.* 322. ff. getanzt; mit ihm pflegten dürftige Komiker ihre leeren Räume zu stopfen oder die geschmacklose Lachlust zu befriedigen, *οὐδὲ κόρδαχ' εἵλκυσεν* Arist. *Nub.* 536. Alle lebhaften Tänze konnten nur in der Orchestra sich entwickeln; vielleicht mit Ausnahme so gewaltsamer Bewegungen wie sie der Chor der Eumeniden beim ersten Auftreten und Io mit gewaltsamen Sprüngen im Prometheus ausführten. Denn solche gingen über die gewohnten Schranken hinaus; man darf aber glauben dafs die Orchestik der älteren Tragödie nicht völlig vom engeren Scenenraum ausgeschlofsen war. Einen Begriff von der symmetrischen Aufstellung und Bewegung der Choreuten geben unter anderen diejenigen chorischen Systeme, deren Gliederung mesodisch (12321) oder palinodisch (123321) ist.

Instrumentalmusik wird bei Balleten und ausdruckvollen Tänzen erwartet; aber nichts berechtigt mit Genelli die symphonirende Begleitung für unzertrennlich von allem wirklichen Gesang zu halten. Dagegen nahm Forkel Gesch. d. Musik I. 413. an dafs den dramatischen Instrumenten ein untergeordneter Platz zukam. Als jüngere Musik ohne religiösen Charakter erwähnt Plut. *de mus.* 27. p. 1140. D. *τὴν θεατρικὴν μοῦσαν*, wo nächst den Aufführungen des dramatisirten Dithyrambus freie musikalische Darstellungen gemeint sind. Dafs ehemals das Flötenspiel sich dem selbständigen Gedicht unterordnete sagt derselbe p. 1141. D. und noch besser Pratinas *ap. Ath.* XIV. p. 617. D. Dieses Instrument

erwähnt Pollux IV, 82. ὑποθεάτρους δὲ αὐλοὺς τοὺς ἐπὶ τοῖς νόμοις τοῖς αὐλητικοῖς ἐκάλεσαν. Einen Vortrag aufserhalb der Bühne meint Xenoph. *Conviv.* 6, 3. ὥςπερ Νικόστρατος ὁ ὑποκριτὴς τετράμετρα πρὸς τὸν αὐλὸν κατέλεγεν. Zuletzt bezeugen Dichterstellen und Scholien des Aristophanes (*Schol. Ran.* 1295. cf. *intt. Av.* 222.) ein hinter der Scene verstecktes Flötenspiel, genannt διαύλιον, und die Kritiker pflegten jedes musikalische Zwischenspiel durch eine παρεπιγραφὴ anzudeuten. Ein gleiches wird in MSS. bei Eurip. Cycl. 483. angemerkt. Vergeblich wollten Neuere den Flötenspielern ihren Platz im Theater anweisen; nur 219 wufsten sie den passenden Fleck der Thymele nicht aufzufinden. Mit dieser Frage beschäftigt sich Wieseler *Advers. in Aesch. et Arist.* p. 70. sq. und d. Satyrspiel p. 604. ff. Er schliefst mit dem Resultat dafs der dramatische Chor nur einen Flötenspieler hatte. Dieser sagt Schol. Arist. *Vesp.* 580. habe beim Schlufs den abgehenden Chor angeführt. Uebrigens ist in einer Korkyraeischen Inschrift C. I. II. n. 1845. das Detail einer merkwürdigen Stiftung enthalten, wodurch für drei Flötenspieler neben einer gleichen Zahl von Tragoeden und Komoeden gesorgt wurde.

Musikalischer Stil: auf dem Standpunkt der heutigen Musik J. H. Schmidt Die Eurhythmie in den Chorgesängen der Griechen, Leipz. 1868. Dieser Stil hat seine Geschichte, die vom Uebergewicht des musikalischen Satzes (Phrynichus, Aristot. *Probl.* 19, 31.) bis zur Herrschaft des Dialogs und der Solopartien durch Euripides reicht; in der Mitte lag die Kunst des Aeschylus. Man sieht nicht was Heraclides Ponticus mit seinen musikalischen Büchern περὶ τῶν παρ᾽ Εὐριπίδῃ καὶ Σοφοκλεῖ Diog. Laert. V, 87. bezweckte. Das eklektische Verfahren war den Tragikern ein Bedürfnifs für die mannichfaltige Praxis des Dramas, die grofsen Wechsel und Lebhaftigkeit in Uebergängen forderte; nur scheint es dafs sie innerhalb eines Systems stets derselben Melodie folgten. Richtig Genelli p. 112. „Das Zusammensingen bestand bei den Griechen lediglich in Symphonie und Antiphonie; ersteres wenn die Stimmen eine und dieselbe Oktave behaupteten, das andere wenn die eine um eine oder zwei Oktaven von der anderen abstand; immer aber sangen sie Note um Note die gleiche Melodie." Wenn die spätere Zeit nicht mehr die lyrischen Partien der Tragödie kunstgerecht singen wollte, so geschah es weil man wenig Neigung empfand das alte Drama vollständig auf der Bühne darzustellen: wir wissen durch Dio Chrys. *Or.* 19. extr. (oben p. 77.) dafs man mit dem iambischen Vortrag oder dem festen Bestand des dramatischen Körpers sich begnügte; nicht als ob etwa (wie Volkmann *in Plut. de mus.* p. 66. dachte) das musikalische Verständnifs schon damals zugleich mit den Noten untergegangen wäre. Auch gab die tragische Bühne keinen Anlafs zur Klage, dafs

die Musik durch die Theater grausam verdorben worden, und man sich kaum ihrer ursprünglichen Gestalt und Majestät erinnern könne (Plato *Legg.* III. p. 700. Aristox. *ap. Ath.* XIV. p. 632.): jene Klage ging auf die schnörkelhafte Musik der letzten Dithyrambiker. Die Grundlage war *δωριστί*, ein voller Ausdruck des *ἦθος ἀνδρεῖον* und des tiefsten Pathos (*καὶ μέντοι ὅτι καὶ τραγικοὶ οἶκτοι ποτὲ ἐπὶ τοῦ Δωρίου τρόπου ἐμελῳδήθησαν* Plut. *de mus.* p. 1136. f.); diesen Grundton vernimmt man noch in der Verbindung zweiter Epitriten mit Daktylen in Prometheus und Medea, Böckh über d. krit. Behandl. d. Pind. Ged. p. 280. *fg.* *Λυδιστὶ* läſst sich nicht aus Cratin. *ap. Ath.* XIV. p. 638. F. folgern; aber die Arie des Eumelus in *E. Alc.* 393. mochte Lydischen Tonsatz haben; *μιξολυδιστὶ* steht fest durch Plut. p. 1136. D. *Ἀριστόξενος δέ φησι Σαπφὼ πρώτην εὕρασθαι τὴν μιξολυδιστί, παρ' ἧς τοὺς τραγῳδιοποιοὺς μαθεῖν. λαβόντας γοῦν αὐτοὺς συ-*
20 *ζεῦξαι τῇ δωριστί.* Die ältere *Ἰαστὶ* war kräftig und streng, *διὸ καὶ τῇ τραγῳδίᾳ προςφιλὴς ἡ ἁρμονία* Heraclid. *ap. Ath.* XIV. p. 625. B. zu verbinden mit Plut. p. 1137. A. Weder *Ὑποδωριστὶ* noch *Ὑποφρυγιστὶ* kam in Chören vor, sondern beides taugte bloſs für die schwunghaften Arien *ἀπὸ σκηνῆς*, Aristot. *Probl.* 19, 30. 48. Die zwischen Melodie und syllabischer Recitation durch Einmischung von Kürzen und Auflösungen vermittelnden Formen der *καταλογὴ* und *παρακαταλογή*, das Werk des Archilochus (Anm. zu §. 61, 1.), wurden nach *Probl.* 19, 6. von der Tragödie beim Wechsel oder in der Rhythmen gebraucht; über die Parakataloge hat zuerst Hermann *El. D. M.* II, 22. einen leitenden Gesichtspunkt aufgestellt. Gegenüber geht der *ὄρθιος νόμος*, der zur Flöte vorgetragen wurde, derselbe worin Kasandra beim Aeschylus ihr wehmüthigstes Lied singt: diesen schwunghaften Nomos hatten die Alten im Aeschylus beobachtet, Schol. Arist. *Ran.* 1315. Daſs Phrynichus und Aeschylus sich des Chromas enthielten sagt Plut. p. 1137. E. Ein Chroma glaubt man in den Arien des Phrygiers im Orestes zu hören. Agathon scheint im Geiste der modernen Musik viele Schnörkel verbraucht zu haben.

Vortrag einer bestimmten Rolle, *ῥῆσις*: Belege bei C. F. Hermann in *Luc. de conscr. hist.* p. 6. Nur war der Sinn jenes Wortes nicht auf *declamatio perpetua iambico numero conscripta* beschränkt, sondern er umfaſst jede glänzende Partie, namentlich des Protagonisten. Themistius p. 382. meint wol in den Worten, *Θέσπις δὲ ῥῆσίν τε καὶ πρόλογον ἐξεῦρεν*, den dramatischen Text mit Ausschluſs des chorischen Theils. Als ein bestimmter Abschnitt erscheint bei Phrynichus *Segu.* p. 26. *Ἀγγελικὴ ῥῆσις. αἱ τῶν ἀγγέλων ἐν ταῖς τραγῳδίαις ῥήσεις*: und auf diese Notiz hat man in jenem grammatischen Problem, wo das Augment der erzählenden Trimeter fehlt, einiges gebaut, s. Herm.

El. D. M. p. 52. Man denkt zunächst an die Erfindung des Aeschylus, nach dessen Vorgang man Boten (*ἄγγελοι, ἐξάγγελοι*, Valck. *in Hipp.* 776.) für einen längeren Bericht über Ereignisse, die nicht darstellbar oder auf der Bühne widerwärtig waren, zur Vorbereitung auf einen neuen Akt oder für die Katastrophe benutzte. Ihr Vortrag war einfach, doch forderten manche pathetische Stellen einen in Deklamation geübten Mann: ein solcher mochte der von Xenophon genannte Nikostratos sein, auf den ein komischer Trimeter sich bezog, *Com. Gr.* V. p. 365. Prov. Coisl. 124. *ἦν γὰρ ὁ Νικόστρατος ὑποκριτὴς τραγικὸς ἄριστος, καὶ μάλιστα ἐν ταῖς τῶν ἀγγέλων ἐξαγγελίαις.* Sonst lag offenbar die Gliederung des Dialogs im Organismus der drei Schauspieler: Details bei Schöll Sophokles p. 51. ff. Man findet hier einen 221 Spielraum für feine Beobachtungen über Gliederung (*κῶλα*) und Interpunktion der dialogischen Rede, besonders wo diese nach den Gesetzen eines kunstvollen Dialogs (vgl. Anm. 1.) mitten im Verse wechselt oder abbricht. Uebersetzer (s. die Bemerkungen bei Sophokles am Schlufs von §. 118.) haben mehr als die Philologen auf einen wichtigen Punkt geachtet und ihn besprochen, den Unterschied nemlich der Recitation und Versifikation des tragischen Dialogs von der modernen Technik. Beobachtungen in den Programmen von Wilms·*De personarum mutatione ... in versibus dialogicis usurpata*, Düsseld. 1855. 1858. Den stärksten Wechsel der Personen in derselben Zeile hat Aristophanes, ihm zunächst Euripides; die alte Komödie gebietet nicht nur über eine gröfsere Zahl von Versmafsen, sondern mufs auch vor anderen in kleinen raschen Absätzen (*κόμματα*) reden. Diese Lebhaftigkeit in den Uebergängen ist bisweilen ein Anlafs die Caesur des Verses weniger streng zu beobachten: einen eigenthümlichen, vielfach angezweifelten Beleg gibt Sophokles in einer späten Arbeit *Philoct.* 1402. *Εἰ δοκεῖ στείχωμεν. Ὦ γενναῖον εἰρηκὼς ἔπος.* Mit welcher Freiheit besonders dieser Tragiker den Satz gliedert, das zeigt unter anderem seine Neigung am Schlufs des Trimeters zu elidiren, und zwar nach einer gröfseren Interpunktion, doch einmal auch vor einer solchen *Oed. C.* 1164. Stellen Herm. *Opusc.* I. p. 148. sq. Erst in unserer Zeit hat man auch die symmetrische Responsion oder den Parallelismus im Dialog beobachtet und daraus Resultate für die Kritik gezogen: so sieben antistrophische Redepaare des Königs und des Boten in Aeschyli *S. Th.* (wovon bei diesem Stück), und je 41 Verse für das Gespräch zwischen Kreon und Haemon in der Antigone, bemerkt von Ribbeck im N. Schweiz. Museum I. 1861. p. 234. Weniger glaubt man an die Symmetrie des Dialogs oder die Wiederkehr gewisser Zahlen in Eurip. *Supplices*, woran A. Schmidt im Rhein. Mus. 23. 439. ff. sich versucht.

Ueber den Wendepunkt im strengen Bau des Trimeters Her-

mann *El. D. M.* p. 123. sq. Aufgelöste Rhythmen der iambischen Trimeter in den drei Tragikern: J. Rumpel im Philologus Bd. 24. 25. C. Fr. Müller *De pedibus solutis in dialogorum senariis Aesch. S. Eur. Diss. Berol.* 1866. Von Euripides s. Anm. zu §. 119, 5. Uebersicht der Metra: *Metra Aesch. Soph. et Eurip. descr. a* G. Dindorfio, Ox. 1842.

Ueber *κόμμοι* und *τὰ ἀπὸ σκηνῆς* redet mit halben Worten Aristot. *Poet.* 12. in einem Kapitel das aus losen Excerpten besteht. Von den Gesängen *ἀπὸ σκηνῆς* findet sich in *Probl.* 19, 15. (cf. 30.) eine nur mit Ausnahmen wahre Bemerkung, sie seien ihrer mimischen Natur wegen nicht antistrophisch, *ὁ μὲν γὰρ ὑποκριτὴς ἀγωνιστὴς καὶ μιμητής.* Das Vorspiel der an Euripides bitter gerügten Monodien ist die Scene der Io im Prometheus.

Ueber den Chor: Heeren *de chori Gr. tragici natura et indole*, *Gott.* 1784. 4. wiederholt in Seebode *Miscell. crit.* I. 593. sqq. Ilgen *chorus Graecorum tragicus qualis fuerit* (1785.), *Opusc.* I. n. 2. Schiller über den Gebrauch des Chors in der Tragödie, vor seiner Braut von Messina, stellt dem Chor die Aufgabe, dafs er über die Handlung sich erheben, sie reinigen und in ihr das Gleichgewicht herstellen solle. Mehrere Theoretiker haben einen verwandten Standpunkt eingenommen und den Chor für denjenigen Bestandtheil der alten Tragödie erklärt, welcher mitten in der Entzweiung das Prinzip der Einheit erhalte: so Süvern über d. hist. Charakter d. Dr. p. 103. 137. ff. und schärfer Hegel Aesthetik III. 547. ff. In der Formel des letzteren erscheint der Chor als Sprecher für das unparteiische Volksbewufstsein, der auf dem substanziellen Boden des sittlichen Lebens steht, und wiewohl er sein Urtheil theoretisch ausspricht, doch nicht in müfsige Reflexionen sich verliert. Diese Formel genügt ohne Zweifel mehr als die Schlegelsche „der idealisirte Zuschauer," und ist historisch wahrer als die von Solger in der Beurtheilung Schlegels versuchte Definition (Nachgel. Schr. II. p. 524.) p. 98. „Indem in den Hauptpersonen das einzelne untergeht, steht in dem Chore die Gattung als Abbild der bleibenden Weltgesetze da, in welchem alle Widersprüche vermittelt sind und einander nicht zerstören, sondern durch ihr Gleichgewicht erhalten." Kaum zwei Stücke des Sophokles würden ohne zu grofsen Zwang mit einer so hoch geschraubten Abstraktion sich vertragen. Alle solche Definitionen gehen stillschweigend an Aeschylus vorüber; von seinem Chor s. Blümner Schicksalsidee p. 106. ff. und Welcker Tril. p. 495. fg. Sicher bezogen sich die meisten Urtheile des Alterthums auf die Praxis des Sophokles, wie vor Horaz Aristot. *Probl.* 19, 48. *ἔστι γὰρ ὁ χορὸς κηδευτὴς ἄπρακτος· εὔνοιαν γὰρ μόνον παρέχεται οἷς πάρεστιν.* Weit schärfer lauten die wenigen Worte der Poetik c. 18. f. *καὶ τὸν χορὸν δὲ ἕνα δεῖ ὑπολαβεῖν τῶν ὑποκριτῶν καὶ μόριον εἶναι τοῦ ὅλου καὶ*

συναγωνίζεσθαι, μὴ ὥσπερ Εὐριπίδης, ἀλλ' ὥσπερ Σοφοκλῆς. In Wahrheit hat Sophokles unter Umständen nur den zweckmäſsigsten, nicht immer den fruchtbarsten Gebrauch vom Chor gemacht. Aber mit dem Fortgang der dramatischen Kunst muſste die Bedeutung des Chors verlieren, bis zuletzt der Organismus des Gedichts ihn überflüſsig machte. Doch zog darum der Chor nicht durchaus von der Handlung sich zurück; mindestens begleitet er jeden Ruhepunkt, jede das Mitgefühl oder den Widerspruch erregende Wendung rathend, tröstend oder warnend; nur bleibt er bei Sophokles von den Leidenschaften der Hauptpersonen unberührt. Demnach erfüllte der Chor seinen Zweck am vollständigsten, als er den Anfängen des Dramas näher stand und den ideellen Kern desselben in sich schloſs. Wenn er aber schon den jüngeren Tragikern lästig und überhängend erschien, so kann jetzt noch weniger bezweifelt werden daſs er für die moderne Tragödie nicht paſst; ihr Beginn lag niemals in Chorgesängen, dagegen ist ihr Wesen subjektiv und ihr Gebiet, die Welt der Innerlichkeit, fordert Leidenschaften und Charaktere. Lyrischer Vortrag oder Form der Melik: Lachmann *de choricis systematis tragicorum Gr. Berol.* 1819. *De mensura tragoediarum ib.* 1822. zwei Schriften voll des verschwendeten Fleiſses, um die gesamten Chorlieder unter die Siebenzahl zu zwängen. Hermann hat zuerst die Methoden zur Herstellung der chorischen Technik gewiesen, und nicht nur die Grundsätze bei der Wahl der Metra sondern auch die 228 Gliederung der Chorlieder, ihre Responsion und die Mittel zur Auffindung derselben bestimmt: *in Arist. Poet.* p. 132. sqq. *El. D. M.* p. 718. sqq., gelegentlich über Müllers Eumeniden *Opusc.* VI. 139. ff. und in seinen Ausgaben. Detailfragen haben erörtert Bamberger *De carminibus Aeschyleis a partibus chori cantatis*, Marb. 1832. 8. Enger *De Aeschyliis antistrophicorum responsionibus, Vratisl.* 1836. 8. *De responsionum ap. Aristophanem ratione, ib.* 1839. 4. Böckh *Prooem. schol. aest. Berol.* 1843. Aeuſsere Merkmale welche die Responsion im antistrophischen System andeuten, findet man im Refrain, der in der älteren Tragödie bis zur Wiederholung ganzer Verse sich steigert, in starker Interpunktion (Beleg bei Hermann Eumen. p. 38. fg.), in der Wiederkehr desselben Wortes an gleicher Stelle, u. a. G. Jacob *De aequali stroph. et antistr. — conformatione*, Berl. Diss. 1866. Was dem Koryphaeus zukommt lässt sich eher als das Prinzip entdecken, nach welchem die Gesangstücke symmetrisch vertheilt, von einem oder mehreren Choreuten vorgetragen wurden. Schon Tyrwhitt sah daſs auſserhalb des Gesanges niemals der Gesamtchor spreche; vergeblich sucht Fr. Heimsoeth Vom Vortrage des Chores in den Griech. Dramen, Bonn 1841. die Reden des Koryphaeus auf sämtliche Choreuten zu übertragen. Die feierliche Deklamation von vier

trochäischen Tetrametern durch alle Personen des Chores *Perss.* 154. ist eine der einfachsten Ausnahmen. Auch Halbchöre wurden sonst freigebig aber ohne triftigen Grund angebracht; eine Zweitheilung oder *διχορία* (Pollux IV, 107.) wie solche gegen den Schlufs der Aeschylischen *Supplices* und *S. Th.* oder bei Soph. *Ai.* 866. eintritt, mufs aus der Wendung des Dramas sich ergeben, und gestattet noch einen Wechsel der Personen. Ein voll- oder mehrstimmiger Gesang pafst nicht zu jedem Text, eine durchgeführte musikalische Komposition hätte die bis zur Dunkelheit schwierigen melischen Gedichte völlig der Auffassung sogar des geübtesten Publikums entzogen (auch Hegel Aesthetik III. 517. liefs diesen Punkt nicht unbemerkt); man hatte zuletzt nur die Wahl zwischen einer gesangähnlichen Recitation oder einer mehr für den jüngsten Dithyrambos als für die Tragödie geeigneten melodramatischen Musik, mit der man die modernen Wiederaufführungen der Antigone und Medea verzierte. Was in Anapaesten und aufser dem Dorismus geschrieben ist, ging nicht über eine mäfsig gesteigerte Deklamation hinaus; ein gleiches gilt von den *systemata ἐξ ὁμοίων*, wie den *ionici;* Dochmien sind wegen ihres leidenschaftlichen und wandelbaren Charakters anerkannt von einer Person gesungen worden. Die Scholiasten (wie *in Aesch. S. Th.* 94. *Eum.* 139.) erwähnen zuweilen dafs gewisse Verse besonderen Choreuten gehörten oder *κομματικῶς* vorgetragen seien. Ferner konnten die Epoden der Tragödie, wenn man auf ihren Inhalt sieht, blofs kleinen Gruppen der Sänger zukommen.

224 Den Beschlufs macht eine Bestimmung über die Werthe der Ausdrücke Parodos und Stasima. Diese bis in neueste Zeit besprochene Frage hat nur noch einen antiquarischen Werth. Die beiden Namen umfassen nicht alle chorische Melik (von dem rauschenden monostrophischen Liedchen Soph. *Trach.* 205. ff. sagen die Scholien, *τὸ γὰρ μελύδριον οὐκ ἔστι στάσιμον, ἀλλ' ὑπὸ τῆς ἡδονῆς ὀρχοῦνται*), aber sie haben wol ihre Lichtpunkte bezeichnet. Hauptstellen sind Aristot. *Poet.* 12. *χορικοῦ δὲ πάροδος μὲν ἡ πρώτη λέξις ὅλου χοροῦ· στάσιμον δὲ μέλος χοροῦ τὸ ἄνευ ἀναπαίστου καὶ τροχαίου*, ferner Euklides in *Cram. Anecd. Par.* I. p. 8. und mit einer reichen Terminologie Schol. Arist. *Vesp.* 270. Mehreren Grammatikern gilt ohne weiteres das erste Chorlied eines Dramas (z. B. der Eingang zum zweiten Alkmaeon des Euripides) als Parodos, auch wenn das Lied auf der Scene vorgetragen sein mufs. Bisweilen nahm man eine zweite, sekundäre Parados unter dem spät gebrauchten Namen *ἐπιπάροδος* an: Ascherson in s. Diss. p. 27. ff. Ueber den Sinn dieser Kunstausdrücke hat Hermann zum Aristoteles und *El. D. M.* III, 22. anders geurtheilt als Müller Eumen. p. 88. Rhein. Mus. V. 342. ff. 360. ff. u. a. Letzteren täuschte die Zweideutigkeit des Wortes *πάρο-*

δος, wenn er es auf den Gesang eines in geordneten Reihen einziehenden Chors bezog. Man darf aber auch zweifeln ob Plutarch *Lysand.* 15. den unbedeutenden Wechselgesang zwischen dem Protagonisten und einigen Choreuten in Eur. *El.* 167. nach guter Ueberlieferung eine Parodos nennt, oder in gleicher Weise den Gesang Soph. *Oed. C.* 668. bezeichnet. Dafs wir mit einer unsicheren Nomenklatur zu thun haben ist Kock im Posener Progr. 1850. nicht entgangen, er greift aber noch das zwölfte Kapitel der Poetik, welches anerkannt am unrechten Platze steht, als ein untergeschobenes an; doch enthält dieses weder falsches noch Widersprüche, sondern einen dürren und aufs knappste Mafs gebrachten Auszug, der gegen Ende sogar abreifst. Wiederholt haben die Klassifikation der Chorlieder behandelt Leop. Schmidt in der akademischen Schrift *De parodi in tragoedia Graeca notione*, Bonn 1855. 4. Nachtrag in Jahrb. f. Philol. Bd. 75. p. 713. ff. und F. Ascherson *Diss. de parodo et epiparodo tragoed. Gr.* Berlin 1856. und dess. Umrifse der Gliederung des Griech. Dramas, in d. N. Jahrb. f. Philol. 4. Supplementband 1862. p. 419. ff. Schade dafs so mühsame, mit bescheidenem Urtheil angestellte Forschungen weder zu festen Kriterien geführt, noch die poetische und metrische Verfassung der chorischen Poesie besser ergründet haben. Sobald man aber die Chorlieder exemplifizirt, kommt die Differenz der Zeiten sehr in Betracht; deshalb kann die Praxis der jüngeren Tragödie kaum für eine konsequente Regel zu halten sein. Die grofsartigsten Belege der Parodos mufs man von Aeschylus erwarten, da weiterhin die Chorpoesie sich in immer engere 225 Grenzen zurückzieht. Auch hier hat Euripides eine willkürliche Technik, welche dem Geiste der alten Rhythmen nicht entspricht. Er hat sogar im Eingang seiner *Supplices* den Chor der Mütter, deren Persönlichkeit zur freien lyrischen Aufgabe des Chors am wenigsten pafst, auf das Logeion gebracht und dort längere Zeit festgehalten. Als sicher lassen sich zuletzt folgende Merkmale bezeichnen. In der Parodos entwickelte sich der volle Chor, eine Folge von Arien und Recitativen forderte hier die gesamte Kraft des Chores (*ὅλου χοροῦ* bedeutet nicht den vollstimmigen Chor sondern den durch sämtliche Choreuten gegliederten Chorgesang); der Umfang dieser Lieder war mehr oder weniger bedeutend, ihn unterstützten musikalischer Vortrag und Orchestik, zur Einleitung dienten Anapaesten, nicht leicht Trochäen. Aeschylus hat auch Arien mit völlig lyrischem Charakter eingelegt, glänzend ist im Agamemnon das Lied v. 164. ff. und zwar mit einem notirten Fufs oder dem *orthius semantus* anhebend; auch war, woran Hermann erinnert, nur für die Parodos der Gebrauch einer Epodos gestattet. Ein Stasimon dagegen, das Melos einer *στάσις* (Arist. *Ran.* 1307.) oder Rotte, bestand aus nicht

sehr ausgedehnten antistrophischen Reihen, mit geringer orchestischer Begleitung und in gemäfsigtem Vortrag; die rein melischen Formen wurden durch andere Metra weder eingeleitet noch unterbrochen. Der klassische Lobgesang auf Athen *Εὐίππου ξένε* bei Sophokles im *Oed. C.* dürfte der beste Beleg für ein Stasimon sein.

---

2. Charakteristik der drei tragischen Meister.

Meursii *Aesch. Soph. Eurip. in Gronov. A. Gr.* T. X. Jacobs in den Nachtr. zu Sulzer II. III. V. Von den Alten gehörten hieher die Schriften des Heraclides Ponticus *περὶ τῶν τραγῳδιοποιῶν* Diog. Laert. V, 88. und desselben drei B. *μουσικὰ περὶ τῶν παρ' Εὐριπίδῃ καὶ Σοφοκλεῖ* ib. 87. Kritiken des Alexandriner: H. Schrader *De notatione critica a vett. grammaticis in poetis scenicis adhibita*, Bonn 1863. Chrestomathische Sammlungen wie die *Delectus* von Burton, Wakefield u. a. oder der früheste kritische Versuch B. Heath *Notae ad Tragg. vett. Graec.* Ox. 1762. 4. bezeichnen nur ein Vorspiel des vor einem Jahrhundert begonnenen Studiums. Desto mehr verdiente, wenn dieses Werk überflüfsigen Raum besäfse, das von kleinen Anfängen bis zur reifen philologischen Methode geführte Studium der Tragiker skizzirt zu werden, seitdem Valckenaer es erweckt, Brunck verbreitet, Porson und vielseitiger Hermann durch Kritik, Metrik und Erforschung des Sprachgebrauchs begründet haben; wie die Texte festgestellt und ihr diplomatischer Boden begründet worden, wie noch später eine nicht überall geschlofsene freisinnige Kunst der Interpretation zur Geltung kam. Erst hiedurch wurden die Tragiker ein Gemeingut, eine Schule des guten Geschmacks, man lernte die Charakteristik der Meister, die Differenzen ihrer Ideen und Stile, zuletzt auch die Kunstlehre dieser Gattung und die künstlerische Betrachtung der Dramen. Endlich gelangte man auf der philologischen Bahn auch zum Genufs der Dramen, beiläufig zur Einsicht in Form und Ton, durch die Kunst des Uebersetzens: am Schlufs verdient hier einen nicht geringen Platz der Fortgang und Einflufs der Deutschen Uebersetzungen, welche von Opitz kaum eröffnet, in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts von Dilettanten aufgenommen (Cholevius Gesch. d. D. Poesie II. p. 114.), erst bei Sophokles geniefsbar wurden, später auch die Bahn des Deutschen Aristophanes brachen.

---

117. Leben und Poesie des Aeschylus.

a. Biographische Notiz.

226 1. Unsere Nachrichten vom Leben des Dichters sind fragmentarisch; sie betreffen einige hervorstechende Punkte, soweit seine Schicksale die Aufmerksamkeit der Alten erregten, nicht den Gang seiner Bildung und dramatischen Thätigkeit. Er war ein Athener, Sohn des Euphorion, aus dem Gau Eleusis und, wenn man dem vollen Eindruck seiner Persönlichkeit folgt, aus einem edlen, an der Attischen Politik mit Wort und That theilnehmenden Geschlecht, nach der wahrscheinlichsten Angabe Ol. 63, 4. (525) geboren; Cynaegirus und Aminias die beiden Helden, welche die verzierte Sage der Rhetorschule bisweilen seine Brüder nennt, standen mit ihm in keinem erweislichen Zusammenhang. Schon im fünfundzwanzigsten Jahre gab er Dramen, und wetteiferte mit dem Satyrdichter Pratinas, mehr aber scheint ihn Phrynichus angeregt zu haben, durch den die Bahn dieser Dichtung würdig eröffnet war. Er weihte seitdem der tragischen Kunst als einem Lebensberuf seine volle Kraft bis zur Mitte des 5. Jahrhunderts, und umgab sie nicht nur mit Glanz und Ruhm, sondern erwarb sich auch ein bleibendes Verdienst, indem er den Grund zur Attischen Poesie legte, welche zuerst den neuen Ideenkreis Athens in den erhabensten Formen vortrug. Talent und Studium trafen damals in einer schwungvollen Zeit mit edlen Sympathien zusammen, und sicherten der neuen Gattung einen bedeutenden Erfolg weit über ihre Grenzen hinaus. Diesen Erfolg verdankte man vor allen dem schöpferischen Genius (p. 20.) des Aeschylus. Er war reich an Erfindung und organisirenden Entwürfen, ein Mann von grofsartigem Geist und auf Ideale gerichtet, den ausdauernder Fleifs und treue Neigung auf seiner Bahn unterstützten. Ein so kräftiger und originaler Charakter wurde von den grofsen Ereignissen seiner Vaterstadt und der nationalen Geschichte, denen er mitlebend und mitwirkend seit dem mächtigen Perserkampf nahe stand, lebhaft bewegt; hohe Gedanken erfüllten sein Wesen und entwickel-

ten seine Denkkraft: in der mannhaften und patriotischen Gesinnung dieses Tragikers scheint der Grundton der Ma-
227 rathonsieger nachzuhallen. Aeschylus gehört unter die namhaften Zeugen dieser Epoche seiner Nation und war ein thätiger Genosse des Aufschwungs, den Athen in Politik und Bildung nahm, nachdem er als wackerer Streiter in allen entscheidenden Schlachten des welthistorischen Krieges glücklich mitgewirkt und mehrfach den Ruhm der Tapferkeit bewährt hatte. Bei Marathon empfing er viele Wunden, er nannte sich mit Stolz einen Kämpfer von Marathon; dann focht er in den Schlachten von Artemisium, Salamis und Plataeae; dieses militärische Verdienst haben seine Mitbürger dankbar geschätzt. Dann begab er sich um Ol. 76 zum König Hiero von Syrakus, vermuthlich auf Einladung des prachtliebenden Herrschers, welcher berühmte Dichter an seinem Hof versammelte; zur Weihe der neuen Stadt Aetna, die der König an Stelle des früheren Katana gründete, wurde von ihm ein Lokalstück *Αἰτναῖαι* gedichtet, und das früher gegebene Drama Perser überarbeitet auf die Bühne der Hauptstadt gebracht. Er verweilte wol noch einige Zeit, bevor er zur Rückkehr sich entschlofs; eine Zahl mundartlicher Wörter, woran die Alten erinnern, nahm er aus längerem Aufenthalt in Sicilien an, und sonst mag ihm jene Landschaft den nächsten Anlafs für eigenthümliche Bilder und Anschauungen geboten haben. Dafs er aber noch später mehrmals nach der Insel reiste, darf man als wahrscheinlich annehmen. Kurz vor Hieros Tode (Ol. 78, 2.) stritt er Ol. 77, 4. (468) mit Sophokles um den Preis, und unter eigenthümlichen Umständen erfuhr er eine Zurücksetzung: Aeschylus mufste dem jugendlichen Dichter, welcher nur vor kurzem die Bühne betrat, nachstehen. Es ist glaublich dafs er durch dieses Mifsgeschick verstimmt die Heimat verliefs, auch ist es möglich dafs er den Sieg des Sophokles als ein politisches Urtheil der damaligen Volkspartei fafste, welche dem Wortführer des alten strengen Geschlechts abhold war; sicher haben Verwickelungen, deren wahre Beschaf-
228 fenheit das Alterthum ebenso wenig als ihren Zeitpunkt

genauer wufste, den Dichter in seinem Entschlufs die Mitbürger freiwillig zu meiden bestärkt. Sonst klingt alles dürftig oder seltsam, was von verschiedenen Seiten als Grund seiner Entfernung aus Athen berichtet wird: so der Sturz des alten hölzernen Theaterbaus, als man eines seiner Stücke spielte, die furchtbare Erscheinung von funfzig nach einander auf die Scene stürzenden Eumeniden, welche die zuschauenden Frauen und Jüngeren mit tödtlichem Entsetzen erfüllten, und sogar zur Herabsetzung des Chores auf funfzehn Personen führen sollten, oder auch der Verdrufs des Dichters über den Sieg, den Simonides über ihn mit seiner Elegie auf die vor Marathon gefallenen davon trug: lauter auf leichten Schein hin ersonnene Sagen, die zum Theil aus den Themen der Rhetoren und Deklamatoren geflossen oder so kleinlich und übel ersonnen sind, dafs sie nicht ernstlich in Betracht kommen. Allein zuverläfsige Gewährsmänner haben einen Bericht erhalten, der vor anderen ein triftiges Motiv enthält: Aeschylus habe durch Aeufserungen in mehreren Dramen gegen sich einen Verdacht erweckt, als ob er Geheimnisse der Mysterien auf weltlichen Boden zöge, bis zuletzt das Volk durch einen ähnlichen Argwohn leidenschaftlich erregt im Theater einen Angriff auf seine Person machte; damals vermochten aber die Areopagiten ihn aus der Lebensgefahr zu retten, indem sie den verfolgten vor ihren Gerichtshof stellten, dann mit Rücksicht entweder auf seine Rechtfertigung oder auf sein anerkanntes Verdienst frei sprachen. Eine solche Mifshelligkeit hob für einige Zeit das unbefangene Vernehmen zwischen dem Tragiker und dem Publikum auf, und wir begreifen dafs jener zunächst sich bewogen fand die dramatische Laufbahn in Athen abzubrechen. Nun aber errang das späteste seiner uns erhaltenen Werke, die Orestische Trilogie Ol. 80, 2. (458) einen glänzenden Sieg, und dieses grofsartige Werk fiel in einen wichtigen Zeitpunkt der Attischen Politik, an dem Aeschylus den wärmsten Antheil nahm und den seine patriotische Dichtung durch ein lautes Zeugnifs ins bessere zu wenden bezweckt. Daher sind wir berechtigt zu glau-

ben dafs er inzwischen zurückgekehrt war und selber bei jener Aufführung mitwirkte. Doch mufs er bald darauf nach Sicilien zurückgekehrt sein, denn bereits Ol. 81, 1. (um 456) hat ihn im Alter von 69 Jahren bei Gela der Tod überrascht. Die Geloer ehrten den erlauchten Gast durch ein prächtiges Grabmal; spät verherrlichten die Athener sein Andenken durch ein öffentliches Standbild, gründlicher aber feierten sie dadurch den Vater der Tragödie, dafs sie jedem der seine Dramen auf die Bühne bringen wollte den Chor nebst einer Belohnung verliehen, den Kranz aber dem alten Meister als einem fortlebenden weihten. Vielleicht verdankte man diesem Akte der Pietät die Vererbung der tragischen Poesie in seiner Familie während eines Jahrhunderts.

1. Biographische Kollektaneen ehemals bei Chamaeleon *περὶ Αἰσχύλου* (Athen.), jetzt im *Βίος Αἰσχύλου*, einer ungleichartigen Reihe von Notizen aus alten Quellen und nicht ohne gründliches Urtheil, durch Robortellus vervollständigt, aber nur im Mediceus rein erhalten: kommentirt von Stanley mit Butlers Zusätzen, wiederholt von Schütz T. V. und von Dindorf vor d. Scholien. Aehnlichen Ursprung hat der kurze Artikel bei Suidas. F. C. Petersen *de Aeschyli vita et fabulis, Havn.* 1814. 8. Hermann *de choro Eumen. Aesch. diss.* II. *Opusc.* II. besonders p. 114. sqq. Lange Progr. Berl. 1832. und unter anderen Dahms Berl. Diss. 1860. Kiehl in der Zeitschrift Mnemosyne 1852. I. p. 361. ff.

Das Geburtsjahr beruht auf dem *Marmor Parium*; anderwärts sind die Zahlen verschrieben, auch in *Vita Sophoclis* (Quelle der ehemaligen Interpolation in Schol. Arist. *Ran.* 75.), *ἦν δ' Αἰσχύλου νεώτερος ἔτη δεκαεπτά, Εὐριπίδου δὲ παλαιότερος εἴκοσι τέσσαρα,* wo selbst die Umstellung der Zahlen zu keiner Uebereinstimmung führt, da noch kurz vorher des Sophokles Geburtsjahr in Ol. 71, 2. gesetzt wird. Unter den Zeugnissen (p. 32.) über Erfindungen des Dichters erwähnt auch den Komiker Aristophanes Athen. I. p. 21. F. *Ἀριστοφάνης — ποιεῖ αὐτὸν Αἰσχύλον λέγοντα· τοῖσι χοροῖς αὐτὸς τὰ σχήματ' ἐποίουν.* Wettstreit mit Choerilus und Pratinas Ol. 70. Suid. v. *Πρατίνας.* Theilnahme an den Schlachten des Perserkriegs, Ion im *Schol. Med. Perss.* 429. *Marm. Par. Ep.* 49. (63.) Pausan. I, 21, 14. Vielleicht stammt aus einem Komiker der Artikel bei Photius v. *Μαραθώνιον ποίημα. Αἰσχύλος*: auf keinen Fall durfte man diese Wendung unter die Fragmente des Tragikers (398.) aufnehmen. Erster tragischer Sieg Ol. 73, 4. nach *Marm. Par. Ep.* 51. (65.) Wettstreit mit Simonides um die Elegie, *Vita;* von

des Dichters Elegien II. 1. p. 555. Sicilische Reisen (Hypothesen Welcker Tril. p. 516. ff.) und Aufenthalt des Dichters in der Insel: allgemein Plut. *de exil.* p. 604. E. und Paus. I, 2. *καὶ ἐς* 220 *Συρακούσας πρὸς Ἱέρωνα Αἰσχύλος καὶ Σιμωνίδης ἐστάλησαν.* Hiero König von Syrakus Ol. 75, 3—78, 2. Gründung von Aetna Ol. 76, 1. Seltsam oder vielmehr verdächtig lautet bei Macrob. V, 19. *Aeschylus tragicus vir utique Siculus*, wo gemeint sein mufs, weil jener den Aeschylus als den ältesten Gewährsmann der Sicilischen Sage von den Paliken anführt, ein der Alterthümer Siciliens kundiger. Lokalstück *Αἰτναῖαι* mit eigenthümlicher Sicilischer Fabel, Hermann *Opusc.* VII. Schneidewin im Rhein. Mus. N. F. III. 70. ff. der mit Recht die Beobachtung Ath. IX. p. 402. (vgl. Eust. *in Od.* p. 1872.) einschränkt, *ὅτι δὲ Αἰσχύλος διατρίψας ἐν Σικελίᾳ πολλαῖς κέχρηται φωναῖς Σικελικαῖς οὐδὲν θαυμαστόν.* Vgl. Bergk in Zeitschr. f. Alt. 1835. p. 952. ff. Wir wissen nicht welche der vielen Glossen, an denen Aeschylus reich ist, ihm Sicilien bot; sonst läfst eine Reihe von Bildern aus dem Fischfang, wenn sie nicht gerade zur seltsamen Muthmafsung Blomf. *gl. Perss.* 430. berechtigen, dafs der ernste Tragiker selbst ein fleifsiger Angler war, einen längeren Aufenthalt am Meer annehmen, und hieran erinnern noch (um die minder bekannten *Δικτυουλκοί* zu übergehen) Einzelheiten des *Γλαῦκος Πόντιος*, der zur Trilogie der an Hieros Hofe gespielten Perser gehörte. Die Zeit dieser Trilogie (Ol. 76, 4.) pafst ebenso sehr als die Tradition von einer wiederholten Aufführung der Perser vor dem Hiero. Schol. Arist. *Ran.* 1060. *δοκοῦσι δὲ οὗτοι οἱ Πέρσαι ὑπὸ τοῦ Αἰσχύλου δεδιδάχθαι ἐν Συρακούσαις, σπουδάσαντος Ἱέρωνος, ὥς φησιν Ἐρατοσθένης ἐν γ' περὶ κωμῳδιῶν.* Und die Notiz am Schlufs der *Vita* im *Mediceus*: *φασὶν ὑπὸ Ἱέρωνος ἀξιωθέντα ἀναδιδάξαι τοὺς Πέρσας ἐν Σικελίᾳ λίαν εὐδοκιμεῖν.* Wieweit diese Diaskeue sich erstreckte sagt niemand, und da die Spuren einer abweichenden Recension des Textes (Herm. *Opp.* II. p. 84. vgl. Welcker Trag. p. 41. fg.) nicht weit reichen, so bleibt jene Nachricht unfruchtbar. Endlich vermuthet man dafs die Weissagung von einem künftigen Ausbruch des Aetna *Prom.* 367—72. da sie dort überhängt und mit unnöthiger Malerei die Rede verlängert, auf Sicilischem Boden entstand und der Dichter selbst ein Zeuge des Phaenomens *Ol.* 75, 2. war. Wettstreit mit Sophokles, Plut. *Cim.* 8. *Marm. Par.* 72. Plutarch hat zwei Begebnisse verwechselt, ein früheres welches unter den Archon Phaedon Ol. 76, 1. fiel und ein späteres in Ol. 77, 4. unter Archon Apsephion, als Kimon nach den Siegen am Eurymedon zurückkehrte: Krüger Hist. Studien I. 40. ff. Nichts ist hier so sicher als dafs Sophokles zuerst Ol. 77. siegte. Nach diesem Ereignifs blieb Aeschylus nicht zu lange in Athen, wie Plutarch in den Schlufsworten sagt: *νικήσαντος δὲ τοῦ Σοφοκλέους λέγεται τὸν*

Αἰσχύλον, περικαθῆ γενόμενον καὶ βαρέως ἐνεγκόντα, χρόνον οὐ πολὺν Ἀθήνησι διαγαγεῖν, εἶτ' οἴχεσθαι δὲ ὀργὴν εἰς Σικελίαν, ὅπου καὶ τελευτήσας περὶ Γέλαν τέθαπται. Da Hieros Tod kurz nachher in Ol. 78, 2. fällt, so kann man glauben dafs Aeschylus ihn nicht mehr lebend antraf und sofort nach Gela zog. Allein der Sieg seiner *S. Th.* Ol. 78, 1. läfst glauben dafs er damals noch in der Heimat verweilte. Die Spannung zwischen ihm und seinem politisch oder ästhetisch entfremdeten Publikum mufs im frischesten Andenken geblieben sein, wenn noch Aristophanes *Ran.* 820. darauf anspielen kann, *οὔτε γὰρ Ἀθηναίοισι συνέβαιν' Αἰσχύλος*, und manche bittere Erfahrung setzt das Wort voraus, Ath. VIII. p. 348. E. *χρόνῳ τὰς τραγῳδίας ἀνατιθέναι.* Die 231 letzte Kollision mit Athen mufste nothwendig nach dem Siege der Orestie Ol. 80, 2. eingetreten sein: cf. Herm. II. pp. 154. 163. Daran erinnert schon die durch die meisten Gewährsmänner bezeugte, wol aus Schulchrien in Umlauf gesetzte Klage, welche gerade mit der Aufführung der Eumeniden (*ὁ Αἰσχύλος ἐπὶ ταῖς Εὐμενίσι κρινόμενος* Apsines in *Rhett. Gr.* IX. 478.) verknüpft wird. Daneben ein namhafter Prozefs wegen Verraths an den Mysterien, den Aelian *V. H.* V, 19. rhetorisch färbt und verwässert. Auf ein berühmtes Ereignifs deutet der Wink Aristot. *Eth.* III, 2. *ὃ δὲ πράττει, ἀγνοήσειεν ἄν τις, οἷον λέγοντές φασιν ἐκπεσεῖν αὐτούς, ἢ οὐκ εἰδέναι ὅτι ἀπόρρητα ἦν, ὥσπερ Αἰσχύλος τὰ μυστικά.* In den Erläuterungen von Eustratius (bei Hermann p. 164.), der aus Heraklides schöpfte, steckt die kurz von Clemens Alex. *Strom.* II. p. 166. f. ausgesprochene Thatsache, Prozefs des Dichters und seine Freisprechung durch den Areopag, gemischt unter Kombinationen und Vermuthungen, wie Schneidewin Philol. III. 367. fg. mit Recht urtheilt. In den Schol. Arist. *Ran.* 913. hätte man eine Notiz der Art gesucht. Ueber die Deutung des Prozesses s. p. 196. Seinen Tod bei Gela erzählt märchenhaft Sotades *Stob.* S. 98, 9. Mit einem Orakelspruch haben ihn verziert die Vita, Suid. Plin. Val. Max. Aelian. *N. A.* VII, 16. Hierüber Erörterungen von Welcker Rh. Mus. N. F. VII. p. 139. ff. Man wird leichter eine Fabel merken als den Anlafs zu jener fabelhaften Einkleidung erweisen; man hat sich in phantastischen Kombinationen (wie Teuffel *ib.* IX. p. 148. ff.) erschöpft, um das Symbol, ein Adler die Schildkröte packend, aus einem Anathem auf dem Grabdenkmal herzuleiten und sonst den Anlafs für ein solches Geschichtchen aufzufinden. Nichts als einen plastischen Ausdruck derselben Fabel gibt die Paste der Stoschischen Sammlung, worin Göttling Jen. Progr. 1854. (wiederholt *Opusc. acad.* p. 230. ff.) des Dichters Apotheose sah. Nemlich — unter Voraussetzung dafs die Schildkröte Symbol der Leier oder Poesie sei, dachte sich der phantasievolle Mann, *testudinem Aeschyli morte quasi orbatam in altum rapit aquila.*

Doch wird dieses paradoxe Spiel durch den drolligen Einfall, der uns den Ursprung des Orakels, *οὐράνιόν σε βέλος κατακτενεῖ*, aus einem spöttischen Epigramm erklären soll, weit überboten. Ein vom Dichter selbst verfafstes Epitaphium erwähnen Vita und Ath. XIV. p. 627. Zeit des Todes, *Chron. Par. Ep.* 74. Anerkennung nach dem Tode, Schol. Arist. *Ach.* 10. *τιμῆς δὲ μεγίστης ἔτυχε παρὰ Ἀθηναίοις ὁ Αἰσχύλος, καὶ μόνου αὐτοῦ τὰ δράματα ψηφίσματι κοινῷ καὶ μετὰ θάνατον ἐδιδάσκετο*, übereinstimmend mit Vita und Philostr. *V. Ap.* VI, 11. Aus oberflächlicher Auffassung der Formel *δράματα διεσκευασμένα* stammt das Mifsverständnifs Quintil. X, 1, 66. — *sed rudis in plerisque et incompositus: propter quod correctas eius fabulas in certamen deferre posterioribus poetis Athenienses permisere, suntque eo modo multi coronati.* Dennoch ist wenig glaublich die Notiz Schol. Arist. *Nub.* 1367. *μυρρίνης γὰρ κλάδον κατέχοντες ᾖδον τὰ Αἰσχύλου.* Ganz allgemein lautet Gerytad. fr. 7. *ἐν τοῖσι συνδείπνοις ἐπαινῶν Αἰσχύλου.* Dekret des Lykurg, pp. 29. 118. Familie des Dichters, pp. 31. 55. 232 Eigenthümliche Büste im *Museo Capitolino*, *Monum. dell' Inst. Arch.* 1849. *Vol.* V. *Tav.* 4. Die Hand der Schauspieler verrathen Interpolationen und Flickverse, deren Zahl und Umfang schon jetzt gröfser erscheint als man ehemals (s. gegen Ende dieses Artikels) anzunehmen pflegte. Reich sind an Zusätzen, auch an längeren (worunter 6 oder 5 Trimeter hervorstechen), die *S. Th.*, und selbst moralische Sentenzen wurden dem Dichter nicht erspart, wie *S. Th.* 195. 601. und dahin mag auch der gewundene Spruch *Agam.* 902. gehören, *τερπνὸν δὲ τἀναγκαῖον ἐκφυγεῖν ἅπαν.* Rhetorisch gefärbte Nachträge desselben Ursprungs hat Dindorf in der Vorrede seiner *ed. tert.* p. 44. ff. nachgewiesen: in *Choeph.* 993—1004. zwölf weder dem Sprecher noch dem Dichter ziemende Verse; drei nutzlos breite 712—14. und in Eum. 686—698. acht (nicht ganze 17) mit dem Stichwort *σέβας*, wo die Rede den Fortschritt *ἀστῶν φόβος δὲ σ.* begehrt, und episodisch eine mafsvolle Politik empfohlen wird.

b. Kunst des Aeschylus.

2. Kein Zeuge des Perserkerkriegs athmet die Zeiten jener reinen Begeisterung, die zum Bewufstsein der Hellenischen Nationalität sich erhob und Athen mit der schöpferischen Kraft einer sittlichen Stimmung erfüllte, so voll und lebendig als Aeschylus. Seine Dichtung bewahrt, wenn man auch alles abzieht was der Gattung oder der stark ausgeprägten Persönlichkeit angehört, den gediegensten und frischesten Ausdruck des damaligen Attischen Ideenkreises; seine Person vereint den Menschen und den

Künstler in der lautersten Individualität. An diese frühesten Denkmäler der Attischen Bildung treten wir immer von neuem mit Ehrfurcht, und mit demselben Erstaunen empfinden wir in seinem erhabenen Wort den frischen Morgen einer männlichen Poesie. Gedanken und Form durchdringt die gleiche Macht eines energischen Charakters. Derselbe Schwung, dieselbe Weihe der patriotischen Gesinnung belebt seine Tragödien bis zum Greisenalter, niemals verläfst er die Höhen des Denkens und der poetischen Ideale, die wärmsten Gefühle der Ehre, der sittlichen Würde, des religiösen Glaubens haben in seiner Brust eine heilige Stätte gefunden, aber auch die Tüchtigkeit der Rede, welche fern von künstelnder Rhetorik auf gewichtigem Kothurn sich bewegt und auf allen Punkten, in Dialog und in melischen Reflexionen, einerlei Takt und Pathos behauptet, verkündigt den Genossen eines heroischen Geschlechts. Diese gebieterische Persönlichkeit mit starkem Ton und kriegerischem Sinn deutet auf einen thatkräftigen Geist, der selbständig denkend und handelnd in die Tiefen des Lebens eingedrungen war und die sittlichen Ordnungen der Welt unter grofsartigen Gesichtspunkten fafste. Was hier fremd oder 233 ungewohnt klingt, das leidet an keiner Ueberspannung, sondern Aeschylus folgt dem Zug und Drange seiner Zeit. Wenn aber irgend einen Zeitraum des Attischen Staatslebens, so hat vorzüglich die siebziger Olympiaden eine vollkommene Hingabe der Individualität an die allgemeinen Interessen ausgezeichnet; das Selbstgefühl dieser Männer lebt im Ganzen und lange Zeit wurde der Volksgeist, der unter allen Erfolgen der Politik in feiner Mäfsigung beharrte, von keinem Schatten der Eitelkeit berührt. Auch ist den Attikern niemals wieder ein solcher Einklang von Wort und That gelungen, wo die Rede mit dem Lauf politischer Ereignisse sicheren Schritt hielt und soweit eingriff, als ihre Gewähr die Tüchtigkeit des Sprechers war; daher durfte das Wort in Einfalt und Treue für den wahrsten Ausdruck hervorragender Individuen gelten. Einer solchen Umgebung entsprach im Grundton die Persönlichkeit des Aeschylus, deren Wesen durch Hoheit und Tiefe noch gesteigert

wird. Er besafs Erhabenheit, Idealität und Charakterstärke, seine kernhafte Gesinnung forderte Kühnheit der Form, sein Wort begleitet in allem Schmuck der Glanz der einfachen, durch Begeisterung und Selbstgefühl gehobenen Wahrheit.

Der Mittelpunkt dieser Züge liegt im Idealismus des Dichters, welcher sein Streben und Kunstvermögen beherrscht. In jener Zeit stritt nirgend das Ideal mit der Wirklichkeit: ein gutes Geschick vergönnte damals den Athenern, dafs die reinsten Ideale harmonisch im vollen Glanz der Geschichte sich abspiegelten und der Welt unmittelbar vor Augen traten. Daher gab das Zeitalter des Perserkriegs, dieses neue Blatt in der nationalen Historie, dem Denken wie der Praxis gleichzeitig einen Schwung und verknüpfte beide sonst getrennte Bahnen in gemeinsamen Zwecken des Lebens. Ein herrschender Gesichtspunkt wurde die Vermittelung von Gegensätzen; dahin leiteten Einsichten aus dem Schatz der Erfahrung, und der einmal in das innere Reich des Geistes eingeführte Blick versuchte sich 234 auf ungekannten Gebieten der Reflexion. Der energische Sinn für Freiheit und Autonomie, den jene grofse Bewegung Athens hob und nährte, wurde von der politischen Ordnung geregelt, und während mit dem staatlichen Fortschritt die Raschheit des Volkscharakters wuchs, an ein besonnenes Mafs gewöhnt: ein reines Ergebnifs liegt in der ungestörten Harmonie zwischen Theorie und Praxis, dem Staatsleben und der individuellen Bildung. Der Dichter einer so gesunden Zeit stand auf festem Boden, und ein Mann vom Talent des Aeschylus sah die höchsten Aufgaben seiner Poesie in unmittelbare Nähe gerückt. Sie ging von den positiven Zuständen, welche durch den Genius Athens geschaffen waren, auf ihren religiösen und sittlichen Grund zurück, und indem er die der Gegenwart bewufsten allgemeinen Gesetze mittelst der heroischen Bilderwelt vortrug, wurde die Gewifsheit nothwendiger Schranken und objektiver Voraussetzungen des Lebens mythisch dargethan. Das Volk lernte jetzt zum erstenmal von seinen Dichtern dafs die Welt ein streng verknüpftes System, ein Vertrag der Intel-

ligenz mit der göttlichen Weisheit sei. Aeschylus entwickelte daher aus der Vergangenheit und ihrem idealen Hintergrund eine Summe realer Thatsachen, welche selber dem praktischen Wirken zu Regulativen dienten. Dagegen berührt er niemals das Individuum, weder einen subjektiven Anspruch noch gesellschaftliche Kontraste, sondern die sittliche Verfassung der Welt, in welcher der Mensch vernünftig walten soll, nachdem das göttliche Regiment dem titanischen Ringen der Vorzeit ein Ziel gesetzt. Seine Dichtung bewegt sich in den elementaren Prinzipien, und läfst verstehen wie die durch Gesetz und Religion befestigte Gesellschaft aus einem verhängnifsvollen Streit des menschlichen Werdens mit dem herben Naturrecht hervorging. Ihr wesentlicher Charakter ist ein dämonischer (§. 115, 7.), ihr Ergebnifs der Blick in höhere Fügungen, wodurch das Gleichgewicht zwischen dem natürlichen und dem intellektuellen Dasein vermittelt wurde. Dieser Standpunkt erklärt auch warum der Dichter, der am liebsten in der Vorhalle der Geschichte verweilt, gerade das Satyrspiel (p. 136. 147.) als Meister mit Gewandheit und einer kecken Sympathie beherrschte, die so derben Stoffen des Na- 235 turlebens gewachsen war. Noch begreiflicher ist das hohe Pathos und die religiöse Farbe dieser Poesie, die den Grundfesten der Gesellschaft nachforscht. Aeschylus theilte mit seinen Zeit- und Kunstgenossen, welche Politik und Frömmigkeit im engsten Verband übten, den hohen Ernst und die sittliche Hingebung, in Reinheit und Tiefe der Religiosität aber überbot er die meisten, und durch einen spekulativen Drang erregt verliefs er das herkömmliche Mafs einer genügsamen Götterverehrung, welche mit den naiven Ansichten des Volks zusammenhing. Er war der erste Dichter der die Macht, Gerechtigkeit und Fürsorge des obersten Gottes von den sinnlichen Formen des Mythos befreit an die Spitze des Dramas stellte, der mit dem reinen begrifflichen Denken sogar ein Wissen des Glaubens erstrebt. Seine religiösen Gesinnungen sind aus inniger Andacht und reiner Liebe zur Wahrheit hervorgegangen, sie werden mit kräftigem Wort und im würdigsten Ton vor-

getragen, besonders aber in Chorliedern der Orestie gründlich entwickelt; doch ist seine Denkart entfernt von starrer Theorie, vielmehr hat er in patriotischem Geiste das Band zwischen Glauben und Politik (p. 181.) enger geknüpft und die weltlichen Interessen freisinnig durch Verknüpfung mit Kulten geheiligt. Vielleicht reizte die Schärfe des Dichters und seine Kritik der popularen Vorstellungen zu heftigem Widerspruch, wenn sie nicht gar ihn in Lebensgefahr stürzte; gewifs war seine Kühnheit grofs, indem er ohne Bedenken die Mythen und die mythischen Götter als einen freien Stoff der tragischen Poesie gebraucht. Den herben Glauben an ein finsteres Schicksal (p. 202. fg.) wies er zurück, dagegen macht er die Weisheit und Gerechtigkeit Gottes zur Bedingung einer vernünftigen Weltregierung, welche den innerlichen Zusammenhang göttlicher und menschlicher Ordnungen bewahrt und selbst gewaltthätig schützt. Aeschylus erweiterte durch diese neuen Einsichten und Fragen den Gesichtskreis seines Volks und legte den Grund zur Philosophie der Geschichte; sie mufste sich aber noch in elementaren Umrissen, in den Anfängen von Recht, Sitte, Glauben (p. 187.) bewegen, ohne das innere Leben der Gesellschaft und ihre Leidenschaften zu berühren. Dieses sonst ausgezeichnete Verdienst war daher nur zeitgemäfs 236 und galt in seinem vollen Werth bei dem älteren Geschlecht, dem er in grofsartigem Stil einen reichen Gehalt religiöser Bildung zuerst darbot. Die nächste, durch ein reges politisches Leben gereifte Zeit konnte mit dem ideellen Standpunkt der Vorgänger sich nicht begnügen. Die Wirksamkeit des Dichters verlor daher immer mehr, wenn er auch im Andenken der Nachwelt als Gründer dieses Ideenkreises fortlebte.

Aber nicht blofs in Religiosität hat Aeschylus das geistige Mafs seiner Zeit erschöpft, sondern auch in der *Oekonomie*, namentlich in Erfindung und Plan des tragischen Gedichts. Nur in grofsen Umrissen und mit männlicher Geradheit ist der Bau seiner Tragödien angelegt: dem genialen Erfinder war überall mehr am Wesen, an einem kräftigen Zusammenhang von Form und Ideen ge-

legen als am kunstvollen Ausbau mit feiner Zeichnung und kühnen Uebergängen. Gleichwohl ist ihm kein wichtiges Moment im tragischen Haushalt entgangen, als er zuerst in die Tiefen dieser Poesie eindrang und ihre Geheimnisse begriff; seine Gesetzgebung hat alle Punkte der tragischen Darstellung umfafst. Aber auch die Jugend der Gattung gewährte dem Dichter ebenso grofse Freiheit als Einfalt: seine Muse durfte streng und keusch sein, ohne verwöhnten Zeitgenossen ein Zugeständnifs zu machen. Endlich hob diesen schöpferischen Geist das Selbstgefühl und stolze Bewufstsein eines hohen Genius; jedes Blatt athmet den Hauch einer markigen Persönlichkeit. Aeschylus blickte kaum auf einen anderen Meister als Homer und blieb von fremden Einflüssen unberührt; man wundert sich nicht dafs er sogar seinem Nebenbuhler Sophokles weniges abmerkte. Dennoch läfst er nirgend den denkenden Künstler vermissen, und schon der strenge Fleifs mit dem er die Rhythmen behandelt verräth einen hohen Grad der Selbstbeherrschung. Man sagt dafs er in naiven Geständnissen anzudeuten suchte, wie sehr er durch eine göttliche Begeisterung zur Kunst geleitet worden. Vielleicht veranlafst durch Aeufserungen derer, welche wufsten oder tadelten dafs er unter den produktiven Eingebungen des Weines zu schaffen gewohnt war, soll er seine Dichtungen als ein Eigenthum des Gottes bezeichnet haben: Dionysos sei ihm im Traum erschienen und er habe, was er auf des Gottes Geheifs that, sofort Tragödien zu dichten vermocht. Ein helles Licht wirft aber auf seine dichterischen Studien ein bescheidenes Wort: diese 237 Tragödien seien Brosame vom reichen Gastmale Homers. In der That ist Aeschylus der edelste Schüler des epischen Meisters gewesen und hat vor anderen sich in den Geist und die Formen des Epos eingelebt. Er verdankt ihm nicht blofs den Kern des heroischen Mythos (p. 165.), den er durch die grofsartigsten Sagen aus der Peloponnesischen und Thebanischen Fabel erweitert, sondern auch ein ideales Bild des Heldenalters und der geistesverwandten Vorzeit; die Menge der Reminiscenzen aus den Stellen, Phrasen und Anschauungen Homers, die Plastik seiner male-

rischen Beschreibungen und Züge, selbst der Gebrauch des Gleichnisses zeigen wie sehr ihm der epische Stil und das Naturleben gegenwärtig war. Man hört dafs er der kunstlosen Erhabenheit in der Poesie, wenn sie den heiligen Rost einer ehrwürdigen Zeit bewahrte, vor dem zierlich geglätteten Werk den Vorzug gab; er meinte die religiöse Stimmung werde besser durch alterthümlichen Ernst angeregt. In gleichem Sinne sucht er überall die kräftigste Wirkung durch schlichte Technik hervorzubringen, und verbindet sie mit den prächtigen Formen, die dem ungemeinen Feuer und der Begeisterung des phantasievollen Dichters ein Bedürfnifs waren. Diese Sinnesweise nährten auch die Kunden des Orients, der Farbenglanz und prunkhafte Luxus der Asiaten, welche man damals aus eigener Anschauung aufnahm und bewunderte; manches überraschende Kunstmittel seiner scenischen Erfindungen erinnert an den fremden Ursprung. Immer forderte schon das Naturel des Aeschylus, den die Weihe des Alterthums über das gewöhnliche Mafs hinaus trug, einen poetischen Duft mit hoher Färbung: sein sonst knapper Nachlafs genügt uns um in Bildern und scenischem Rüstwerk den Grundton und erhabenen Geist eines ebenso kriegerischen als idealen Geschlechts zu vergegenwärtigen. Voll vom Heldenthum und Gedankenflug seiner Zeit war er aber nicht nur auf die Stärke des Worts gerichtet, sondern auch bemüht die Hoheit dramatischer Figuren, die noch im Mythos den Göttern nahe standen, mit allem sinnlichen Glanz umgeben vorzuführen. Er schmückte daher das Bühnenwesen mit aller weltlichen und religiösen Ausstattung; seiner Ausdauer und erfinderischen Kraft gelang es, was in den Anfängen der Gattung viel bedeutet, die Verfassung des Theaters in einem Grade durchzubilden, welcher der Vollendung nahe kam. Wenn nun das Theater im Sinne der antiken Zeit ein nationales Gut geworden ist, an dem alle Bürger gleichmäfsig theilnahmen, so verdankt es Athen dem Genie dieses Dichters, der in einem schlichten aber abgerundeten Bau seine grofsartigen Ideen und Charaktere darstellbar macht und der wahrhafte Sprecher des errungenen sittlichen Bewufst-

seins wurde. Aeschylus stiftete rasch (p. 21.) einen mit weitem Blick gegliederten Organismus: er ordnete die scenischen Räume, zierte sie mit einem schicklichen Aufwand an Dekorationen, schuf das zur Maschinerie nöthige Material, wofür auch phantastische, durch den Orient angeregte Figuren dienten, und erhielt das dramatische Spiel durch einen Verband des Chors mit beiden Schauspielern im Fluss, deren letztere mittelst des prächtigen, zum Theil geistlichen Kostüms als Darsteller einer idealen Welt gezeichnet wurden; Orchestik und musikalische Komposition wirkten im Bunde mit der Poesie. Er beherrschte sein aus so vielfachen Kräften zusammengefügtes Gebiet und setzte seine Dichtungen aus eigener Macht in Scene. Zwar reichte das tragische Gedicht durch Tiefsinn und Kühnheit über alle scenische Darstellung hinaus, aber diese Grundformen einer vollständigen theatralischen Gesetzgebung (§. 118, 2.) erfüllten seinen ideellen Gehalt mit jener sinnlichen Färbung und Wärme, durch welche die volle, vom Leser nur geahnte Wirkung hervorgerufen wurde. Seine Dramaturgie stand aber auf einem festen Boden, dem nationalen Mythos. Der Stoff desselben war allen zugänglich und volksthümlich, denn er umfafste die Schicksale gefeierter Heroen und Geschlechter aus Hellenischen Landschaften; darin lag seine Wahrheit, er besafs Glauben und Anziehungskraft. Aeschylus erhöhte diesen naiven Mythos durch ein sittliches Interesse: die Bilder der Vergangenheit galten ihm als Stufen zur religiösen Einsicht, um in die Geschichte der Menschheit einzuführen und die Gegenwart als das Ergebnifs einer aus harten Kämpfen hervorgegangenen ethischen Ordnung zu verstehen. Hier im Eingang seiner Kunst bewies der Dichter die Gröfse seiner genialen Reflexion, als er den epischen Stoff in einen dramatischen Kreislauf von Ideen und Problemen auf dem Gebiet der Sittlichkeit und Religion umschuf und hiedurch der Tragödie für alle Zeiten den Standpunkt einer poetischen Philosophie der Geschichte zuwies. Nicht weniger grofsartig erscheint seine kombinatorische Kraft in der Tetralogie (p. 34. 146.) oder im Verband mehrerer Dramen,

der einen reichen Mythos im ausgedehntesten Umfang erschöpft und seine geistigen Momente gruppirt. In dieser dramaturgischen Werkstätte beobachten wir den sinnigen Fleiſs des Dichters, der die Themen die er glücklich erfand, auch gründlich durchdacht hat und den reichlich 230 zuströmenden, noch wenig angebauten Stoff mit sittlichen Gesichtspunkten zu befruchten weiſs; aber Spannkraft fehlt und das Bedürfniſs, einen weiten Stoff nach verborgenem Plan mit Sparsamkeit zusammenzudrängen, war ihm noch unbekannt, er blieb vielmehr der gemächlichen Weise des epischen Nacheinander treu. Demselben Geiste folgt die Geradheit und der einfache Fortgang seiner Oekonomie. Die Tragödie des Aeschylus ist nicht verflochten und versteckt oder auf Spannung (p. 188.) angelegt, sondern ihr Bau schlicht, ohne Geheimniſs und drastischen Umschlag, sie rückt offen und im langsamen Schritt an das Ziel, ihre Handlung aber beschränkt sich auf ein kleines Maſs von Scenen, die mit den Zugaben von lyrischem Stilleben und beschaulicher Reflexion durchwirkt nicht unmittelbar aus einander flieſsen, sondern stetig vorrücken. Einen Ersatz für die mangelnde Kausalität bieten gediegene typische Charaktere (§. 115, 3.) und Aeschylus hat in sie den Rückhalt seiner Dramen verlegt. Diese kräftigen, aus einer heldenmüthigen Zeit gegriffenen Bilder des antiken Tugendbegriffs bestimmen ein knapp begrenztes Gebiet der Sittlichkeit und bewegen sich in einem ideellen Kreise, der durch Gruppirung und Kontraste der Figuren gezeichnet, nicht durch die Kunst psychologischer Färbung beleuchtet wird. Sie sind markig und selbständig, treten aber nach Art der ältesten Plastik aus einander, und die Macht ihrer Differenzen ist nicht groſs genug um durch Reibung eine Folge verflochtener Scenen zu bewirken. Demnach liegt die Stärke des Dichters in einer kernhaften Ethopöie der Charaktere, welche durch den Ausdruck ihres Denkens und Wollens, ihrer Gesinnung und Erfahrung in den Zusammenhang ihres Wesens einführen und keines Zusatzes von Moral oder Sentenzen bedürfen, noch weniger aber eine Feuerprobe, die Wechselwirkung von Gegensätzen, bestehen. Solche Cha-

raktere pafsten nicht zu Schilderungen einer jüngeren Gesellschaft; der Dichter zog kein Motiv aus der innerlichen Welt des Subjekts. Nur die Darstellung seiner Kasandra besitzt den individuellen Reichthum einer anziehenden Persönlichkeit: das Bild der jugendlichen Prophetin, welche von den härtesten Schlägen des Schicksals getroffen Vergangenheit und Zukunft verknüpft, rührt und fesselt die Theilnahme trotz ihrer streng objektiven Haltung. Mit dem Pathos und dem kräftigen Gehalt eines hervorragenden Charakters, mit seiner Schuld und seinem Leid war also der Verlauf eines Stücks unmittelbar gegeben. Eine Begebenheit die den Schwerpunkt im Geschick eines tüchtigen 240 Charakters enthalten soll, befafst im Prometheus sogar den blofsen Anfang, worauf der Protagonist aufser Thätigkeit tritt; der Gang des entscheidenden Kampfs behauptet in den Sieben denselben Boden und erleidet in keiner seiner Wendungen einen sichtbaren Wechsel; in den Persern überwiegt so sehr die fertige That, dafs das Drama bald zum Stillstand kommt; den einzigen Agamemnon hebt ein gröfserer Reichthum an wechselvollen Ereignissen, aber sie folgen einander in einer Reihe von Fortsetzungen mit strenger Symmetrie. Ein so bescheidenes Mafs bewegter und fortschreitender Handlung eröffnet der Betrachtung in Monologen und lyrischem Vortrag einen weiten Spielraum; und wenn es auch wahr ist (p. 22.) dafs Aeschylus die Chorlieder beschränkte, so hat er doch dem chorischen und spekulativen Element aufser Verhältnifs und zum Nachtheil der Aktion (p. 223.) vieles zugestanden. Daher macht ihn diese Schlichtheit des dramatischen Körpers weniger als einen anderen von der äufseren scenischen Verfafsung abhängig; er sieht von den Einheiten der Zeit und des Orts (pp. 158. 175.) ab und darf sie durch einen kühnen Griff seinen Zwecken anpassen. Gewifs wird die Handlung vom lyrischen Gedanken und von den über das Ganze verstreuten allgemeinen Ideen überboten und die zum Verständnifs wesentlichen Motive des Themas pflegt der ruhende Theil, die Chorgesänge, reichlich darzulegen. Der Umfang derselben bleibt immer erheblich, selbst in den

Tragödien seiner späten Tage; sie finden selten ein richtiges Verhältnifs zur Handlung, die den dramatischen Verlauf ihrerseits weniger gedrungen und gegliedert erschöpft als in der Breite des Stillebens entfaltet. Seine Dichtung setzt sich daher aus zwei lockeren Massen, der darstellenden und der melischen, zusammen: jene verweilt in langen Reden und Erzählungen oder Betrachtungen, und sucht nirgend durch rasches Gespräch zu spannen, noch weniger einen Wechsel in leichten Uebergängen einzuleiten, die melischen Theile können aber wegen ihrer Ausdehnung, die durch die gleich grofsen Schwierigkeiten des Stils und des Textes zu schaffen macht, ermüden und werden eintönig. Man merkt dafs dem Dichter aller thatsächliche Stoff klar und unwidersprechlich vorliegt und in seinem sittlichen Prinzip aufgeht, dafs sein Interesse mehr an Erörterungen als an einer künstlerischen Entwickelung des mythischen Stoffes sich befriedigt; aber sogar in seinem Chor, der doch ein bevorzugtes Organ seiner spekulativen Gedanken war, mischt sich die Melik mit dramatischen Rollen (p. 223.) bis zu jenem Grade des höchsten Pathos, den man in den Eumeniden anstaunt. Diese Poesie darf man als einen der vielen Belege für die Wahrnehmung betrachten, 241 dafs jene Zeit fähig war die Reflexion mit der Praxis im innigsten Zusammenhang auszuüben. Soweit tritt die Kunst des Aeschylus in drastischem Spiel und feiner Oekonomie zurück, weil seiner einfältigen Sinnesart das Wesen der Gattung höher stand. Indessen wird durch ideale Charaktere der statarische Gang des Stücks belebt und flüfsiger gemacht, und noch jetzt erregen sie die Bewunderung. Kein zweiter Tragiker schuf ähnliche Charaktere, die mit bewufster Konsequenz ihr Schicksal bestimmen und in vollkommener Sicherheit eine Stärke des Willens beweisen, welche sie weit über gemeine Wirklichkeit erhebt. Die Zeichnung dieser ethischen Typen hält sich in grofsen Umrissen; zartes und mit gemüthlicher Beobachtung verarbeitetes Detail darf man nicht begehren. Wie fremdartig immer eine so stark ausgeprägte Persönlichkeit erscheint, Aeschylus macht den wohlthuenden Eindruck einer reinen, menschlich fühlenden Natur.

Zum Tiefsinn und männlichen Geiste dieser Tragödie pafst endlich die Form. Die Diktion des Aeschylus trägt ein durchaus individuelles Gepräge, welches sie von der feinen und leichten Darstellung seiner Nachfolger (p. 206. ff.) unterscheidet; in dieser Verschiedenheit des Stils und Geschmacks lag ein natürlicher Grund weshalb Aeschylus den jüngeren Zeiten immer weniger fafslich und geniefsbar war. Wie seine Welt über die Wirklichkeit empor steigt und den Mafsstab des gewohnten praktischen Lebens ablehnt: so kleidet seinen Vortrag ein prächtiges Gewand als Abglanz des Ideals, und er durfte nicht besorgen dafs eine bürgerliche Kritik darüber richten würde. Die Mächtigkeit seiner Anschauung fordert einen feierlichen Ton, mit aller Kraft und Schwere des Worts, aber verbunden mit einer geraden und einfachen Rede, die der Hoheit dieses Mannes von fester und heroischer Gesinnung entsprach. Die Redekünstler bezeichnen seinen Stil als einen herben und alterthümlichen; man vermifst Anmuth und milde Harmonie, vorzüglich (p. 208.) im dialogischen Theil, und wir begreifen kaum dafs er unfähig oder wenig bedacht war die Charakteristik der verschiedenen Rollen durch Abstufung des Tons und der Sprachmittel anzudeuten. Wenn daher Leichtigkeit und Wechsel der Farben fehlt, so glänzt doch die Form dieses Tragikers durch Originalität eines immer schwunghaften und von frischer Begeisterung gehobenen Pathos, welches aus religiösem Ernst und aus dem Adel staatsmännischer Gesinnung seine Kräfte zieht. Wiewohl 242 nun der denkende Dichter weniger auf Ebenmafs und Flufs als auf Nachdruck und Würde gerichtet war, so zügelt er doch die Wärme dieser hohen Komposition mit grofser Objektivität; er ist ganz von der Gewalt der leitenden Ideen durchdrungen, und hat nur vorübergehend gemüthliche Maximen und Aussprüche zugelassen. Was aber dem neueren Leser empfindlich bleibt, und als ein Mangel dieser Persönlichkeit oder auch der Zeit, in welcher er seine dramatische Technik begann, erscheinen mufs, das ist die der monochromen Malerei geistesverwandte Gleichförmigkeit des Tons: geringere Figuren, selbst die Boten reden gleich

erhaben als die Fürsten, und wenn man von den Freiheiten der naiven Darstellung, von Anakoluthen und läfsigen Sätzen absieht, welche den Charakteren aus dem Volk gestattet sind, so bemerkt man selten einen durchgreifenden Wechsel und milde Farbentöne des Ausdrucks. Neben der Einseitigkeit des Stils empfinden wir die geringe Präzision in der Erzählung, in Reden, Schilderungen und Abschnitten der Chorlieder: denn Aeschylus häuft gern die kleinen malenden Züge, zum Schmuck der pathetischen Form, aber zum Nachtheil einer bündigen Auffassung; der Vortrag wird öfter breit und überladen und dehnt sich über das nöthige Mafs hinaus. Was einfach und gewöhnlich ist liebt er in ungemeine Rede zu kleiden; seine Natur fordert eine Fülle der Zeichnung auf epischem Standpunkt, mit unerwartet vielem Beiwerk, mit Strichen oder Bildern einer malerischen Plastik, worunter auch Züge des feinsten Mitgefühls ihren Platz finden. Eine Mehrzahl derselben erinnert nicht blofs an ein emsiges Studium Homers, sondern kann auch überzeugen dafs ein solcher Künstler die lebhaftesten epischen Sympathien besafs. Aeschylus verwendet daher den Reichthum seiner stilistischen Mittel, ohne Pleosnasmen oder Ueberflufs zu scheuen, für eine Farbenpracht, welche das Gefühl steigert und die Würde des Gedankens erhöht: er war wie kein anderer ein plastischer Tragiker. Der gleichen Wirkung und Wärme der Empfindung dient sein Sprachschatz von eigenthümlichem Gepräge. Der Klang und feierliche Gang dieser Rede, die Vorliebe für mächtige Zusammensetzung, welche volltönende, nicht immer fafsliche Gebilde erzeugt, neben seltnen, oft verschollenen Wörtern oder Glossen aus entlegenen Mundarten und noch mehr aus eigener Erfindung, in einer Zahl wie kein anderer Tragiker sie bietet, dies alles macht den Eindruck einer vornehmen Persönlichkeit, die das Bedürfniss hatte durch Glanz und Fülle der Rhythmen ihre Gefühle zu malen. Weniger entwickelt aber gleich pathetisch ist die Phraseologie; sie wird durch rastlose Wortbildnerei namentlich in schmückenden Epithetis zwar ersetzt, aber diese beschränkt den Flufs und die Verständlichkeit vorzüglich in den

melischen Theilen, die weit über die dialogischen sich heben und an Dunkelheit leiden. Unter den Eigenthümlichkeiten seines Stils und dichterischen Genius tritt aber charakteristisch hervor das Bild und die figürliche Redeweise, welche seine Komposition auf allen Punkten beleuchtet. Auf diesen Blüten einer tiefen sinnlichen Anschauung, die von der aufmerksamsten Beobachtung der Natur zeugt, ruht der Abglanz einer unvergleichlichen Phantasie, deren Kühnheit und Feuer fast den mafsvollen Griechischen Genius überschreitet, bisweilen dem lyrischen Fluge der Orientalen nahe kommt. Aeschylus leistet hierin vortreffliches, und an der überraschenden Pracht seiner Bilder und kräftigen Vergleichungen erkennt man einen reichen dichterischen Geist; aber diesen Reichthum hält er nicht mit strenger Kritik in engen Schranken, seine Bilder sind oft reichlich ausgemalt und die Farben stärker aufgetragen als dem logischen Bedürfnifs gemäfs war, ebenso wenig verarbeitet er sie klar genug in fafsbarer Phrase: sie lasten daher durch Ueberflufs und plastische Breite, auch verfallen die metaphorischen Wortbedeutungen in Dunkelheit. Allein trotz des ungewöhnlichen Schwunges sinkt seine Rede niemals zum Schwall herab; was dieser Dichter schreibt, geht nicht aus Rhetorik oder eitlem Prunk hervor, sondern er folgt einer wahren göttlichen Begeisterung. Sein Ueberflufs ist naiver Art, weil er jeden hervorstechenden Moment, jedes Pathos durch Häufung sinnverwandter Begriffe malen und in der ganzen Stärke darstellen will; der hohe Schritt seines Kothurns fordert einen festlichen volleren Ausdruck, und in dessen Gefolge Pleonasmen, selbst überschwängliche Wendungen, welche zwar einfache Dinge mit einigem Schwulst bekleiden, doch niemals sich wiederholen. In einigen Dramen, den Sieben, den Persern, noch mehr im Prometheus, hat er, wenn man auf Ton und Farbe des Ganzen sieht, von der natürlichen und ungesuchten Rede sich weniger entfernt. Dagegen glänzt Agamemnon, das Prachtstück der Tragödie, durch Bilder und kostbares Beiwerk dieser schweren und glanzvollen Diktion; vor allen sind die Chorlieder mit dem Prunk hoher Beredsamkeit

344 erfüllt, und schon hieraus begreift man ebenso sehr ihre geringe Flüssigkeit als die Schwierigkeiten der Auslegung. Einen verwandten Geist mufste seine metrische Kunst athmen, wenn man bedenkt dafs volltönender Rhythmus ein Grundzug seiner plastischen Form war. Aeschylus gründete zu gleicher Zeit das Sprachsystem und die rhythmische Komposition der Tragödie. Mit feinem Gehör erlas er einen Schatz musikalischer Formen (p. 219.), soweit ihrer die Malerei des Pathos und der Stufengang seines dramatischen Gedichts bedurften; keiner seiner Nachfolger hat ihn in Erfindsamkeit erreicht, keiner die Mannichfaltigkeit und Tiefe seiner oft wunderbar gefügten Rhythmen überboten. Seine stets ausdruckvollen Versmafse sind auf allen Punkten der Technik durchgebildet. An ihrer Spitze vereinigen die melischen Sauberkeit mit Wohlklang und ergreifender Kraft; Anmuth und Lieblichkeit treten gegen Majestät und Energie zurück, und aus den edelsten Metris spricht ein leidenschaftlicher Schwung. Die dialogischen Metra (worunter auch der alterthümliche trochäische Tetrameter einen Platz hat) folgen der einfachsten Regel. Da dieser Dichter sein Gespräch aus gereihten Monologen zusammenfügt, so fehlen seinem iambischen Trimeter gewöhnlich die feinen Kunstmittel, wodurch die Nachfolger den Wechsel der Recitation in vielfacher Gliederung, in Ruhepunkten und Interpunktion andeuten. Daher pafst der Trimeter des Aeschylus weniger zu den Abstufungen eines gewandten Dialogs als in den erhabenen Vortrag und pathetische Stimmungen, wie sein schwerer anstrebender Schritt hören läfst; die Häufung langer Sylben steigert den feierlichen Ton, Glossen und kühne Zusammensetzung machen den Vers pomphaft und hindern den Flufs, auch fordert sein starker aber geregelter Bau dafs er eher in vollen gesonderten Trimetern ein Ganzes abschliefst als in übergreifenden Zeilen sich verschränkt; doch sind die Pausen am Aus- oder Eingang für eine bedeutsame Gliederung des Satzes nicht zu selten. Dieser klaren Symmetrie der chorischen und dialogischen Rhythmen entsprach eine straffe Komposition. Aeschylus hat einen naiven Satzbau, der kleine parata-

ktische Satzglieder abrundet, auch das Asyndeton nicht verschmäht und mittelst schlichter Partikeln anknüpft. Längere, sorgfältig ausgebaute Sätze sind dennoch in melischen Partien und im Gespräch, an gemüthlich ausgeführten Stellen oder in erregter Stimmung, häufiger als man erwartet; nur fehlt ihnen Leichtigkeit und ein klarer Ueberblick, auch werden Härten und Anakoluthe von ihm nicht vermieden. Seine Syntax, die früheste der Attischen Poesie, bewegt sich korrekt aber einfach und mit mäfsigem Reichthum innerhalb der gesetzlichen Schranken; doch ist sie nicht selten vom Herkommen abgewichen, wo das Gefühl eine gröfsere Freiheit fordert, und er hat manchen Versuch in anomaler Syntax gewagt. Die strenge Gebundenheit dieser sprachlichen Form und ihr rhythmischer Tonfall macht überall den Eindruck einer hohen poetischen Kraft, 245 mit der die geniale Kunst eines Autodidakten sich verband: ihre Weihe hält vom unbefangenen Leser des Aeschylus jeden Anflug alltäglicher Gedanken und prosaischer Logik zurück.

2. Ueber Aeschylus als Künstler hatte hauptsächlich Chamaeleon περὶ Αἰσχύλου (Ath. s. E. Köpke in s. Monographie Berl. 1856. p. 33, sq.) gehandelt. Allgemein gilt als Bezeichnung des Aeschylischen Tons μεγαλοψυχία oder μεγαλοφωνία: Stellen bei Blomf. *in Perss.* 553. Alles wesentliche sagen die Worte bei Dio Chrys. *Or.* LII. p. 267. (629.) ἥ τε τοῦ Αἰσχύλου μεγαλοφροσύνη καὶ τὸ ἀρχαῖον, ἔτι δὲ τὸ αὔθαδες τῆς διανοίας καὶ φράσεως. An solchen Eigenschaften fand namentlich Euripides (trotz der Reminiscenzen aus jenem Tragiker, von dem er sogar abstrakte Figuren entlehnt wie die Lyssa im Herc. f.) kein Gefallen; daher kritisirt er (vgl. Anm. zu §. 119, 2.) die Erkennung durch eine Locke in der Elektra, die malerische Beschreibung von Schilden und Episemen Suppl. 846. ff. Den Weltkindern in der ochlokratischen Zeit erschien er als bombastischer Polterer, ἀξύστατος, ψόφου πλέως, στόμφαξ, κρημνοποιός Arist. *Nub.* 1370. Aber selbst der wohlmeinende Dichter der *Ranae* hat in einer mit feiner Ironie durchzogenen Kritik (z. B. in der Malerei v. 822. ff.) merken lassen, wie sehr die damalige Bildung diesem gehobenen Pathos aus titanischer Zeit entfremdet war. Der Komiker beweist weit mehr ehrerbietige Scheu vor dem Verdienst eines so kolossalen Talents als Anerkennung eines alterthümlichen Geschmacks. Wir wollen auch einem Mitglied der feinsten Attischen Gesellschaft nicht

verargen, dafs ihm die Chorlieder der Niobe wie lange Bündel vorkamen, *Ran.* 925. *ὁρμαθοὺς μελῶν ἐφεξῆς τέτταρας*, dafs er ihm zu pathetisch und steif erschien, im Bilde *fr. inc.* 40. *οἶμαι γὰρ αὐτὸν κόλλοπι ἐοικέναι*. Einem späteren wie Longin 3, 1. mifsfiel der Schwulst in seiner bildlichen Rede. Die religiösen Ansichten des Dichters sind nach dem Versuch von Klausen *Theologumena Aeschyli tragici*, *Berol.* 1839. zusammenhängend von Dronke (p. 201.) und Buchholz Die sittliche Weltanschauung des Pindaros und Aesch. L. 1869. sonst auch in Auswahlen schöner Gedanken (z. B. im Büdinger Progr. 1856. von Haupt) dargestellt worden. Beitrag von A. Jung in d. Diss. *de fato Aeschyleo*, *Regim.* 1862. Ein System zwar läfst sich nicht begehren: ein solches gestattet kaum der ungenügende Nachlafs, und Aeschylus begann nur auf seinem Standpunkt eine Summe der damals umlaufenden religiösen Einsichten zu verarbeiten oder abzuklären, soweit sie die Geschichte der Sittlichkeit und die verborgene Weltregierung nach dem Gesetz eines obersten Gottes ins Licht setzten; wohl aber ein Zusammenhang in leitenden Grundsätzen, die der Plan seiner Dramen abspiegelt. Vergl. p. 202. ff. Aeufserungen des Aeschylus über seinen Beruf wollen wir nicht zu buchstäblich deuten; ihr Kern mag immerhin aus seinem Munde gekommen und von den Alten richtig überliefert 246 sein. Naiv erzählt Pausan. I, 21, 3. *ἔφη δὲ Αἰσχύλος μειράκιον ὢν καθεύδειν ἐν ἀγρῷ φυλάσσων σταφυλάς, καί οἱ Διόνυσον ἐπιστάντα κελεῦσαι τραγῳδίαν ποιεῖν· ὡς δὲ ἦν ἡμέρα, πείθεσθαι γὰρ ἐθέλειν, ῥᾷστα ἤδη πειρώμενος ποιεῖν.* Daher die Behauptung des Gorgias, alle seine Dramen seien des Dionysos voll (Plut. *Qu. Symp.* VII. p. 715. E.), die Sage dafs er im Weinrausch dichtete, die Beobachtung dafs er zuerst die Rollen trunkener in Satyrdramen einführte, Plut. ib. I. p. 622. D. Callisth. *ap. Luc. Enc. Demosth.* 15. und Ath. X. p. 428. F. aus Chamaeleon, mit einem Anekdötchen: *μεθύων γοῦν ἔγραφε τὰς τραγῳδίας. διὸ καὶ Σοφοκλῆς αὐτῷ μεμφόμενος ἔλεγεν ὅτι, ὦ Αἰσχύλε, εἰ καὶ τὰ δέοντα ποιεῖς, ἀλλ' οὖν οὐκ εἰδώς γε ποιεῖς.* Verhältnifs zum Homer: Ath. VIII. p. 347. E. *τοῦ καλοῦ καὶ λαμπροῦ Αἰσχύλου, ὃς τὰς αὐτοῦ τραγῳδίας τεμάχη εἶναι ἔλεγε τῶν Ὁμήρου μεγάλων δείπνων.* Im engeren Sinne bezogen Welcker und Nitzsch *de mem. Hom. antiq.* p. 22. (etwas anders Sagenpoesie p. 540. fg.) dieses Wort auf den Mythenschatz des Homerischen Epos, der vom Tragiker in seinem ganzen Umfang nachgebildet sei; Schneidewin Philol. VIII. p. 737. verstand die besten Stücke vom reichen Gastmal. Man thut wol nicht gut einen obenhin überlieferten Ausspruch, dessen unmittelbaren Anlafs man nicht kennt, in aller Strenge zu deuten. Allein Aeschylus konnte mit gutem Grund das Epos als seine Schule bezeichnen, indem er ebenso sehr an den mythischen Stoff als an den plastischen Geist des Epos dachte. *Letz-*

teres ist dem Aristoph. *Ran.* 1051. nicht entgangen. Die Zahl charakteristischer Reminiscenzen ist gröſser als man erwartet, und noch in späten Dramen werden Wendungen, Stellen und Kunstmittel Homers (bis zum Gleichniſs *Agam.* 717. ff. herab) wahrgenommen: M. Lechner *De Aeschyli studio Homerico*, Erlanger Progr. 1862. Verhältniſs zum Alterthum: Porphyr. *de Abstin.* II, 18. *τὸν γοῦν Αἰσχύλον φασί, τῶν Δελφῶν ἀξιούντων εἰς τὸν θεὸν γράψαι παιᾶνα, εἰπεῖν ὅτι βέλτιστα Τυννίχῳ πεποίηται· παραβαλλόμενον δὲ τὸν αὐτοῦ πρὸς τὸν ἐκείνου ταὐτὸν πείσεσθαι τοῖς ἀγάλμασι τοῖς καινοῖς πρὸς τὰ ἀρχαῖα· ταῦτα γὰρ καίπερ ἁπλῶς πεποιημένα θεῖα νομίζεσθαι, τὰ δὲ καινὰ περιέργως εἰργασμένα θαυμάζεσθαι μέν, θεοῦ δὲ δόξαν ἧττον ἔχειν.* Studien unseres Dichters bezeugt niemand; denn kaum wird man Aeuſserungen über seine Philosophie hieher ziehen. Wüſsten wir auch die Quelle von Cic. *Tusc.* II, 10. *Veniat Aeschylus, non poeta solum sed etiam Pythagoreus; sic enim accepimus*, so würde man doch schwerlich davon Gebrauch machen; noch weniger von Ath. VIII. p. 347. E. *φιλόσοφος δὲ ἦν τῶν πάνυ ὁ Αἰσχύλος*, der mit dieser Bemerkung einen philosophisch klingenden Ausspruch des Tragikers einleitet. Doch vielleicht dachte man hier an des Dichters Neuerungen im Mythos, denn diese hatten frühzeitig die Aufmerksamkeit der Alten erregt; Herod. II, 156. (cf. Pausan. VIII, 37, 3.) meinte hierin den Einfluſs Aegyptischer Theologie zu sehen. Manches bleibt uns räthselhaft, wie *Prom.* 212. die scheinbare Verschmelzung der Themis mit der Gaea, *πολλῶν ὀνομάτων μορφὴ μία*, wofür Hermann p. 71. eine Theokrasie zu begründen sucht, die weder 247 dem Dichter zukommt noch auf diese Stelle paſst. Gelegentlich berichtet Pausanias IX, 22. f. daſs Aeschylus zu den Anthedoniern ging und sie wegen des Meergottes Glaukos befragte; vermuthlich hat er auch sonst den örtlichen Sagen nachgeforscht.

Orientalische Reminiscenzen liegen hauptsächlich in der Erfindung scenischer Apparate. Die durch den Persischen Zug verbreitete Kunde von den königlichen Posten und den telegraphischen Feuern (Herod. IX, 3. cf. Wess. *in Diod.* XIX, 57.) leiteten auf das *ἄγγαρον πῦρ* im Agamemnon und die Warte des *φρυκτωρεῖον* (Poll. IV, 127. 129.), dorther stammen auch die Purpur-Teppiche, die phantastischen Mischfiguren nach Art des *τραγέλαφος, γρυπαίετος, ἱππαλεκτρυών* u. a. Weit mehr überrascht ein Anklang an die Bilder der orientalischen Poesie; denn niemand wird glauben daſs der Dichter von den Schriften der Orientalen vernahm oder seine Phantasie im Verkehr mit ihnen angeregt worden. Unter vielen überraschenden Wendungen der Art, welche den Stil des Agamemnon mit einer unvergleichlichen Weihe umgeben, glänzt jene mit den wärmsten Farben ausgeführte Stelle v. 966—972. die fast unmittelbar an einen Lichtpunkt des von Goethe behandelten Arabischen Liedes erinnert: „Son-

nenhitze war er am kalten Tag, und brannte der Sirius, war er Schatten und Kühlung." Hier hatten unsere Vorgänger einiges Recht, wenn sie dem Aeschylus eine Zahl Orientalismen, namentlich Hebraismen beilegten: Harles bei *Fabr. B. Gr.* II. 169. Sie haben freilich mehr auf den Schein in Kleinigkeiten der Form geachtet als auf das Zusammentreffen in Gedanken von eigenthümlichem Gepräge: wie der hohe Spruch vom Gewissen ist, das Gott in Stunden des Schlafs erregt, *Ag.* 179. verglichen mit Hiob 39, 15. Näher lag ein anderer Anklang, der zuweilen Britische Leser in Erstaunen setzte (z. B. wenn sie die bombastischen Stellen in König Johann verglichen), nemlich der Klang pathetischer Phrasen bei Shakespeare.

An der Oekonomie des Dichters wollte man sonst die Wahrnehmung machen, dafs um die Mitte seiner Dramen ein Stillstand eintrete. Zu seinen Gunsten wird man mit Schöll Att. Tetral. p. 26. nicht entgegnen dürfen dafs durch ein vorausdeutendes Moment der Uebergang zur weiteren Entwickelung gegeben werde, dann aber die Handlung gesteigert fortschreite. Offenbar besitzt Aeschylus mehr ideellen Gehalt als Reichthum in der dramaturgischen Kunst, das dramatische Gedicht reicht (wie p. 251. bemerkt worden) weiter als seine scenische Darstellung, und einen künstlichen oder verwickelten Plan (Dio Chrys. nennt ihn mit Recht οὐδὲν ἔχοντα ἐπιβεβουλευμένον) anzulegen und durchzuführen war ihm versagt. Statt vieler Belege dient der von Dio besprochene, mit erstaunlicher Ehrlichkeit angelegte Philoktet; beiläufig erweist er wie wenig der Geist jener kernhaften Zeit für Arglist und Intriguen gemacht war. Diesen Punkt hat auch der alte Biograph in aller Kürze sehr verständig aufgefafst. Soweit gilt die Bemerkung Solgers Recens. von Schlegel p. 98. (Schr. II. 526.) im wesentlichen: „Es ist wahr, die Handlungen seiner Personen bilden fast immer nur eine Reihe von Scenen; aber 248 desto wunderbarer weifs er durch den Chor die Bilder der entferntesten Vergangenheit hervorzuzaubern und den gegenwärtigen Erfolg darin als in seinem Keime anschaulich zu machen" u. s. w.

Sprache und Sprachschatz: A. Wellauer *Lexicon Aeschyleum*, *L.* 1830. W. Linwood *A Lexicon to Aeschylus*, *Lond.* 1848. *ed.* 2. Die grofsen seitdem im Text eingetretenen Aenderungen fordern ein neues Lexicon; eine Rhetorik des Dichters und Darstellung seiner Sprachbildnerei, der lexikalischen und syntaktischen, mufs hinzu kommen. Nützliche Beiträge bieten die Schulschriften, Schulze *de imaginibus et figurata Aeschyli elocutione*, Halberst. 1854. Todt *de Aeschylo vocabulorum inventore*, Hal. 1855. An den geordneten Wortklassen, welche hier verzeichnet sind, ersieht man wie planmäfsig der Dichter verfuhr, aber auch wie sehr er auf die Kombination seiner Hörer rechnete, denen er zumuthet die härtesten Zusammenstellungen (wie

δυχόφρονι πότμῳ, πρωτοκτόνοισι προστροπαῖς Ἰξίονος, ἐπασσυτεροτριβῆ τὰ χερὸς ὀρέγματα) rasch zu paraphrasiren und umzusetzen; man erstaunt über die kühnen Würfe seiner Plastik, über die reichlich verstreuten Lichtblicke, wie solche nur dem Genius eines grofsen Dichters entströmen konnten. Stil: unter den Gewährsmännern *τῆς αὐστηρᾶς ἁρμονίας*, der strengen Grofsheit mit herber Grazie, steht Aeschylus bei Dionys. *C. V.* c. 22. in erster Reihe. Derselbe hat anderwärts über diese Komposition gute Beobachtungen vorgetragen *π. δειν. Δημοσθ.* c. 39. *καὶ ταῦτα δ' ἔτι τῆς ἀρχαίας καὶ αὐστηρᾶς ἁρμονίας ἐστὶ χαρακτηριστικά· τὸ μήτε συνδέσμοις χρῆσθαι πολλοῖς μήτ' ἄρθροις συνεχέσιν, ἀλλ' ἔστιν ὅτε καὶ τῶν ἀναγκαίων ἐλάττοσι· τὸ μὴ χρονίζειν ἐπὶ τῶν αὐτῶν πτώσεων τὸν λόγον, ἀλλὰ θαμινὰ μεταπίπτειν· τὸ τῆς ἀκολουθίας τῶν προεξενεχθέντων ὑπεροπτικῶς ἔχειν τὴν φράσιν μηδὲ κατάλληλον· τὸ περιττῶς καὶ ἰδίως καὶ μὴ κατὰ τὴν ὑπόληψιν ἢ βούλησιν τῶν πολλῶν συζεύγνυσθαι τὰ μόρια. καὶ παραδείγματα δ' αὐτῆς ποιητῶν μὲν .. ἥ τ' Αἰσχύλου λέξις ὀλίγου δεῖν πᾶσα κτλ. κἂν τούτοις εὐγένεια καὶ σεμνότης ἁρμονίας τὸν ἀρχαῖον φυλάττουσα πίνον.* Elemente dieser herben, abspringenden, fast prophetischen Darstellung sind im Aeschylus das Asyndeton, die Fülle der Anakoluthie, manche Figuren wie Aposiopesis: eigenthümliche Belege *Cho.* 744. ff. wo die süfse Naivetät gemalt wird, *Agam.* 571. 652. die kolossale Periode 188. ff. neben Proben des schlichten Satzbaus *Perss.* 408. ff. *ὡς δὲ πλῆθος — στρατεύματος*, oder als Aggregat der *εἰρομένη λέξις* *Cho.* 543. ff. *εἰ γὰρ τὸν αὐτὸν χῶρον — δεῖ τοί νιν κτλ.* Aber ein so steifes und eingeschachteltes Aggregat von Satzgliedern wie Hermann in *Cho.* 998—98. gebaut hat, war dem Tragiker fremd. Anziehend sind auch die verwandten Anfänge der anomalen Syntax, die man 249 bisweilen eine freie Rhetorik des Herzens nennen mag: s. des Verf. *Paralipomena Synt. Gr.* Hal. 1854. p. 19. sq. Einiges Hartz *diss. de anacol. ap. Aesch. et Soph.* Berl. 1856. Zur Naivetät oder Läfsigkeit (*ἀφέλεια*) dieses archaischen Stils gehört auch die Wiederholung desselben Worts innerhalb weniger Zeilen. Man kann zwar häufig zweifeln ob sie nicht durch Abschreiber oder Interpolatoren verschuldet worden, auch ist anerkannt ein Theil solcher Stellen verdorben und die Kritiker haben sie möglichst gemindert. Aber der heutige Text gestattet keine festen Merkmale, wodurch eine Grenze zwischen statthafter und verdächtiger Wiederholung sich bestimmen läfst; aus der empirischen Erörterung von L. Schmidt in d. Zeitschrift f. Gymnas. N. F. II. 646. ff. entnimmt man wenigstens dafs Aeschylus besonders im Ausgang seiner Trimeter den Gleichklang bedeutsamer Wörter zuliefs. Ein anderer Zug der alterthümlichen Komposition ist dafs sie keinen strengen Haushalt begehrt und noch weniger den fremdartigen Ueberflufs meidet; woher der Hang zu Pleo-

nasmen und tautologen Ausdrücken, die noch durch Assonanz (*πολύπλανοι πλάναι, κακοφάτιδα βοάν, κακομέλετον ἰάν*) hörbar werden: *σκοποὺς καὶ κατοπτῆρας S. Th.* 36. *ἐς τοὺς ἔνερθε καὶ κάτω χθονὸς τόπους Eum.* 1009. und so vieles andere bis auf jenes *ἥκω καὶ κατέρχομαι*, welches Arist. *Ran.* 1165. ff. gelinde rügt. Mancher aus der Wärme des Gefühls hervorgegangene Pleonasmus hängt mit dem plastischen Grundton zusammen. Ein kleiner Beleg fr. 401. *ἀπτῆνα, τυτθόν, ἄρτι γυμνὸν ὀστράκων*. Unter die staunenswerthen Züge der aus tiefem Gefühl quellenden Plastik gehören *S. Th.* 916. *δαϊκτὴρ γόος αὐτόστονος αὐτοπήμων δαϊόφρων, οὐ φιλογαθής, ἐτύμως δάκρυ χέων κτλ.* und Suppl. 795. *ἢ λισσὰς αἰγίλιψ ἀπρόςδεικτος οἰόφρων κρεμὰς γυπιὰς πέτρα.* Auch spricht der Drang des Herzens in eigens ausgeprägten Wörtern, *ἀναγκόδακρυς, ἀγέλαστα πρόςωπα, ὑδαρεῖ φιλότητι.* Dagegen ist ihm als dem idealen Dichter einer noch nicht praktisch gestimmten Zeit der gnomische Ton des Ausdrucks um so mehr fremd geblieben, als die tragische Sentenz einer erwogenen Proprietät bedarf; eher ziemt ihm eine schwunghafte Wendung, die wir im begeisterten und kühn stilisirten Ausspruch bewundern fr. 311. *Ὅπου γὰρ ἰσχὺς συζυγοῦσι καὶ δίκη, | ποία ξυνωρὶς τῶνδε καρτερωτέρα*; oder die kräftige Lehre *Perss.* 825—28. die sich auf der Höhe des dramatischen Pathos hält. Dagegen hat *Eum.* 283. wie Hermann sah die magere Sentenz sich eingeschlichen, *χρόνος καθαιρεῖ πάντα γηράσκων ὁμοῦ*, das sonst pathetisch geformte Wort *S.Th.* 601. *Ἄτης ἄρουρα θάνατον ἐκκαρπίζεται* haben schon andere verworfen, und noch tiefer steht die geschmückte Sentenz, welche künstlich in *Prom.* 1037—39. eingefügt ist. An der Mehrzahl der Gnomen unter seinem Namen, besonders bei Stobaeus, hat er keinen Theil. Dies motivirt auch der Biograph in seiner treffenden Charakteristik: *κατὰ δὲ τὴν σύνθεσιν τῆς ποιήσεως ζηλοῖ τὸ ἁδρὸν ἀεὶ πλάσμα, ὀνοματοποιίαις τε καὶ ἐπιθέτοις, ἔτι δὲ μεταφοραῖς καὶ πᾶσι τοῖς δυναμένοις ὄγκον τῇ φράσει περιθεῖναι χρώμενος. — τὸ δὲ πανοῦργον κομψοπρεπές τε καὶ γνωμολογικὸν ἀλλότριον τῆς τραγῳδίας ἡγούμενος. — διὸ ἐκλογαὶ μὲν παρ᾽ αὐτῷ τῇ κατασκευῇ διαφέρουσαι πάμπολλαι ἂν εὑρεθεῖεν, γνῶμαι δὲ ἢ συμπάθειαι ἢ ἄλλο τι τῶν δυναμένων εἰς δάκρυα ἀγαγεῖν οὐ πάνυ.* Viel zu wenig hat man aber den Trieb dieses Dichters zur Plastik und plastischen Malerei beachtet, wo mehr

250 das Auge des Epikers als der Sinn für drastische Bewegung hervortritt. Er durfte daher ein mit gemüthlichen Zügen breit ausgeführtes Gleichnifs (noch über das Mafs des früheren v. 49. ff. hinaus) im Chorlied *Agam.* 719. ff. zulassen. Bemerkenswerth sind auch die beiden Hexameter im Fragment 170. (162.) der Xantriae. Man bewundert ferner in Bruchstücken aus Satyrspielen (wie den *Ὀστολόγοι*) und aus Tragödien die plastische Pracht, mit der Schilderungen und untergeordnete Züge verziert wer-

den: so schliefst die Rede von den Ueberschwemmungen des Nil mit den stattlichen volltönenden Worten fr. 304. *πᾶσα δ' εὐθαλὴς | Αἴγυπτος ἁγνοῦ νάματος πληρουμένη | φερέσβιον Δήμητρος ἀντέλλει στάχυν.* Endlich fordert der glossematische Theil, um den zuerst Blomfield sich ein Verdienst erwarb, eine neue zeitgemäfse Bearbeitung, die den Sprachschatz des Aeschylus, sowohl den aus anderen Dichtern und Dialekten geschöpften als auch den von ihm selbst erfundenen, nachweisen und zur Uebersicht führen mufs, um so mehr als ein erheblicher Zuwachs durch die Kritik unserer Tage gewonnen ist. Ein eigenthümliches Kapitel bilden darin die Glossen und fremdtönenden Wörter der Supplices, die mit Absicht dem Sprachgeist der halbbarbarischen Frauen angepafst sind.

Metrik: C. Burney *tentamen de metris Aesch. choricis, Cant.* 1809. 8. Jetzt ersetzt durch die *Metra Aeschylea* von Dindorf, *Ox.* 1842. nebst Bemerkungen in s. Prolegg. zur ed. 5. *P. Scen. Graec.* c. V. R. Westphal Prolegomena zu Aesch. Tragödien, L. 1869. Unter den Detailschriften E. Martin *De responsionibus diverbii ap. Aesch. Diss. Berol.* 1862. Von alten Arbeiten wird genannt des Eugenius (unter K. Anastasius, Suid. v.) *Κωλομετρία τῶν μελικῶν Αἰσχύλου, Σοφοκλέους καὶ Εὐριπίδου, ἀπὸ δραμάτων ιέ.* Hermann hat zuerst die metrische Genauigkeit des Dichters in allem Detail, namentlich in Ausgleichung der antistrophischen Systeme hervorgehoben; seitdem ist in der Emendation oder doch in der Wahrnehmung der grofsen Schäden, welche der Text der lyrischen Partien erlitt, dieses Moment aufmerksamer beachtet worden.

c. Dichtungen des Aeschylus.

3. Der Ruhm des Dichters, der gelegentlich auch in elegischer Form (II. 1. p. 555.) schrieb, beruht auf den muthmafslich stets trilogisch verknüpften Tragödien nebst ihrem Abschlufs in entsprechenden Satyrdramen. Letztere wurden von den gelehrten Alexandrinern wenig beachtet, der gröfsere Theil ging verloren; aber auch die Sammlung der Tragödien war unvollständig, und ihre Zahl wurde bald auf 90 angegeben, bald auf etwa 70 beschränkt. Bei dieser kleineren Zahl müssen wir stehen bleiben, da höchstens 64 Tragödien (etwa 9 Satyrspiele einbegriffen) als verloren sich ergeben. Die Bruchstücke derselben sind in ihrer Gesamtzahl nur mäfsig, auch selten so zahlreich und ausgedehnt, dafs Plan und Gliederung namhafter Dramen aus ihnen mit Sicherheit sich bestimmen läfst. Unter 251

den vielen Stücken welche den Trojanischen Fabelkreis behandeln, ragten durch Kühnheit und Originalität die *Μυρμιδόνες* hervor; unter den Themen der Heroensage, des Bacchischen Dienstes und des dämonischen Gebiets *Νιόβη*, *Ξάντριαι*, die Trilogie *Λυκούργεια*, die beiden untergegangenen *Προμηθεύς* (*Πυρφόρος* und *Λυόμενος*), aufser Satyrdramen von Ruf.

Eine reichliche Zählung ergibt nicht voll 80 Titel. Das alphabetische Verzeichnifs hinter der Vita Aeschyli, jetzt unvollständig, aber aus guten Alexandrinischen Registern gezogen, hat 72 Titel. In der Vita selbst heifst es: *ἐποίησε δράματα ἑβδομήκοντα, καὶ ἐπὶ τούτοις σατυρικὰ ἀμφὶ τὰ πέντε*, wo die verdorbenen Worte nur vermuthen lassen dafs fünf bezweifelt wurden. Suidas dagegen, *ἔγραψε δὲ καὶ ἐλεγεῖα καὶ τραγῳδίας ἐνενήκοντα.* Welcker Tril. p. 543. meinte dafs 112 Dramen nicht zu viel seien. Den Alexandrinern waren nicht alle Stücke mehr zur Hand; Schol. Arist. *Ran.* 1301. zeigt wie die gelehrten Kritiker halb rathend diesem oder jenem Drama den parodirten Vers überwiesen, doch bekannten die Meister ihre Unkunde, *Ἀρίσταρχος καὶ Ἀπολλώνιος, ἐπισκέψασθε πόθεν εἰσί.* Nach demselben Schol. 1385. fand Asklepiades einen Vers in einem vielleicht volleren Exemplar der Xantrien, *εὗρε δὲ Ἀθήνησιν ἔν τινι τῶν διασωθέντων.* Satyrdramen, p. 147. Sehr beachtet waren *Μυρμιδόνες* und die durch ihren hohen aber schwierigen Stil auffallende *Νιόβη*. Fragmentsammlung: angefangen von Stanley, vermehrt von Butler (T. 8. seiner Ausg., wiederholt von Schütz T. 5.), vervollständigt von Dindorf seit der Bearbeitung in d. *Scenici Gr.* 1830. Berichtigungen von Hermann in s. Ausg. *Aesch. et Soph. fr. ed. Wagner, Vrat.* 1852. und Nauck. Unter den fast auf 450 gebrachten Fragmenten sind nicht wenige dem Aeschylus fremd. Die Restauration der Fragmente hat zuerst Hermann in einer Reihe von 11 durch ihre Methode fruchtbaren Programmen (1812—38) gefördert, wobei er häufig in Widerspruch mit den Ansichten und trilogischen Kombinationen von Welcker in der Trilogie, im Rhein. Mus. und über die Griech. Tragödien trat.

Ein zwar nicht volles aber anschauliches Bild von der Eigenthümlichkeit und dem Reichthum des Aeschylus können wir jetzt, da die frühesten Stufen und Anfänge seiner Laufbahn aufser manchen Spielarten seiner fortschreitenden Kunst verloren sind, nur aus den erhaltenen sieben Tragödien gewinnen. Indessen da diese nicht mit Rücksicht auf ihren Werth ausgewählt sind und man die Zeit

von zwei dieser Dramen nicht weifs, so läfst sich an ihnen der Fortgang seiner Kunst, von einem aus Chören und Zwischenspiel zusammengesetzten Drama bis zur Vollkommenheit des Agamemnon, nur fragmentarisch wahrnehmen. Sehen wir auf ihre Reihenfolge, so hat man in Byzantinischer Zeit die drei vorderen am fleifsigsten gelesen und abgeschrieben (woher die Mehrzahl der MSS. für diese Gruppe); die vernachläfsigten und fast zufällig aufbewahrten Hiketides wurden an das Ende geschoben, die Stücke der mehr beachteten Orestie in die Mitte genommen.

1. *Προμηθεὺς δεσμώτης,* nicht vor Ol. 75, 2. (p. 242.) gedichtet, ist seinem Gedanken nach kühn und paradox; nur Götter spielen darin und der Mythos beschränkt sich auf den Kampf göttlicher Interessen. Die Hauptfigur ist der leidende Prometheus; die Handlung kommt früh zum Stillstand, auch wechselt die Bühne nicht. Prometheus büfst den Raub des Feuers, welches er wider den Willen des Zeus zu den Menschen brachte; von riesigen Dienern des Gottes an das Ende der Erde geführt und durch Hephaestos an öde Felsen der Wüste gefesselt soll er dort eine Zukunft voll unbegrenzter Qual erwarten. Nach einander besuchen ihn Okeaniden, die den Chor bilden, Okeanos selbst, zuletzt Hermes, um seinen Sinn durch Worte des Trostes, durch ernste Warnung, zuletzt durch harte Drohungen nach einander zum Ausharren, zur Demuth und Fügsamkeit in die höhere Macht zu stimmen. Der Titan begegnet allen Zumuthungen ungebeugt mit Klagen über erlittene Gewalt und mit Entschlossenheit, im Gefühl seines guten Rechts und im stolzen Bewufstsein des Verdienstes, das er sowohl um Zeus in den Kämpfen um die Weltherrschaft als auch um das Menschengeschlecht sich erwarb, als er es durch das Geschenk des Feuers aus dem dumpfen Zustande der Thierheit rifs und zur Entwickelung seiner Kräfte trieb; die Menschen verdanken ihm ein würdiges, durch Erfindungen und Künste veredeltes Dasein, vor allem den erhebenden Geist der Hoffnung. Auf diese Gespräche welche die Bedeutung und den Charakter des Prometheus beleuchten folgt eine Scene, die seine Zukunft vorbereiten soll:

Io die durch die Liebe des Zeus harte Verfolgungen und einen Wechsel ihrer Gestalt erleidet, stürmt bis zum Wahnsinn geängstet ein, und berichtet, nachdem sie ruhig geworden, von ihrem Unglück. Hierauf erwähnt Prometheus in einer Folge von Gesprächen ausführlich die Völker und Länder zweier Welttheile, welche sie flüchtig durchwandern werde, nachträglich auch einen Theil der Gegenden, die sie früher durchlief; ein Ziel so langer Leiden und Irrfahrten 253 sei ihr beschieden in Aegypten zu finden, einer ihrer Nachkommen aber aus dem jüngeren Geschlecht, welches auf Argivischen Boden zurückkehre, werde sein Retter sein und ihn erlösen. Io verläfst ihn von Tobsucht ergriffen. Im Besitz dieser Weissagung und einer zweiten, nach der er laut den Sturz des Götterkönigs verkündet, die kein anderer weifs und er ungeachtet eines drohenden Gebots dem abgeordneten Hermes nicht offenbaren will, trotzt er dem härtesten Geschick und spricht seinen Hafs gegen Zeus und die neuen Götter noch kräftiger aus. Das Stück schliefst, indem Prometheus, von keiner Drohung erschüttert, unter dem Aufruhr der Elemente mit Donner und Blitz in den Abgrund geschleudert wird. Eine Handlung die so wenig bewegt in den engsten Grenzen sich hält und weder in Zeit noch in Raum das Geschick der Hauptperson äufserlich verändert, so dafs alles Gespräch wesentlich auf zwei Schauspieler sich beschränkt, deren einer hinter der gefesselten Figur des Prometheus sprach, mufste fast gänzlich in ein Gemälde der innerlichen Welt ausgehen. Ihr energischer Kern ist ein unverrückt in sich geschlossener Charakter, voll von Kühnheit und geistiger Kraft, den der Dichter mit bewundernswürdiger Treue zeichnet. Seine Darstellung glänzt durch Herrschaft über den Gedanken und klare Bildung der Form; man erfreut sich der männlichen und frischen Beredsamkeit, welche rasch im natürlichsten Ausdruck sich bewegt und diese Tragödie trotz manches seltnen und schwierigen Worts zur fafslichsten der sieben macht; selbst die gröfsere Reinheit des Textes fördert das Verständnifs. Auch ist der Versbau sorgfältig, namentlich der Trimeter kräftig und wohlklingend; die melischen Theile sind nicht zu gedehnt und fes-

seln durch den Wechsel ergreifender Rhythmen. Zur Befriedigung scheint diesem dramatischen Gedicht nichts zu mangeln als ein milder religiöser Grundton, während es Hafs und Mitleid lebhaft erregt und in hohem Grade den Streit der Götterwelt grell und unversöhnlich bis zur schroffen Einseitigkeit hervorkehrt. Prometheus wird als Held und Genius der aufstrebenden Menschheit in günstiges Licht gestellt, Zeus ihr Unterdrücker, der undankbare Tyrann, wirkt aus einem dunklen Hintergrund; der Gegensatz zwischen alten und jungen Göttern, der in das mühsame Werden einer aus gesetzloser Naturkraft sich ringenden sittlichen Weltordnung einführt, scheint parteiisch nur das eine Glied dieses Prozesses im ungleichen Kampf zu heben. 254 Manche Frage wird daher durch ein solches Problem angeregt, ohne dafs der Dichter einen Wink zur überzeugenden Lösung bietet. Konnte nun der religiöse Sinn des Aeschylus, welcher das Drama mit reinen Vorstellungen von der obersten Gottheit und ihrer sittlichen Thätigkeit erfüllte, der die harten Kämpfe beim Uebergang aus der dämonischen Urzeit in die jüngere Weltordnung (p. 186.) zur Aufgabe mehrerer ausgedehnter Trilogien gemacht hat, eine so herbe Kritik gegen Zeus den Gipfel im nationalen Kultus wenden? und wie sollen wir einem Manne von solchem Kunstverstand diesen nicht aufgelösten Mifsklang zutrauen, dafs er den einseitigen, mit der Wahrheit und dem frommen Gefühl streitenden Standpunkt, dem gläubigen Attischen Publikum gegenüber, mit Bitterkeit einnahm? Denn schwerlich hat er die bei Hesiod naiv vorgetragene Prometheus-Sage wegen ihres paradoxen Gehalts oder aus blofs poetischem Interesse gewählt. Aeschylus fafste vielmehr jeden Mythos als Mittel und Glied seiner Theologie, nicht als unmittelbares Objekt; Abenteuer des mythischen Zeus und der theogonischen Fabel lagen ihm fern, und die Widersprüche der poetischen oder volksthümlichen Götterlehre pflegt er nicht zu sichten. Mit dem Charakter des Dichters sind aber die wenigsten Hypothesen der Neueren (p. 203.) vereinbar: man meint dafs er alles Ernstes den höchsten Gott auf einer niederen mytholoigschen Stufe darstellt, um

sein Wesen später mittelst einer Läuterung abzuklären, oder dafs er mit der schneidenden Waffe dieses Mythos unter den Athenern einen tiefen Hafs gegen die Tyrannei begründet; eine neuere Deutung, die der modernen Bildung zusagt, dafs dieses Stück den Triumph der Freiheit als ein erhebendes Schauspiel feiern soll und die Würde des menschlichen Willens in dem Moment des Unterliegens verherrlicht, pafst weder in den Kreis antiker Ideen noch hat der Tragiker dafür Andeutungen gegeben. Endlich erklärt keine Hypothese das Episodium der Io, sondern es bleibt zwecklos und überhängend, wenn man nicht voraussetzt dafs der gefesselte Prometheus ein Akt in einer gröfseren Dichtung war und seine Lösung oder Berichtigung im verlorenen *Προμηθεὺς λυόμενος* erhielt. Soweit der Plan desselben 255 fragmentarisch erkannt wird, sprach im Beginn ein Chor von Titanen, die den seit langen Jahren am Kaukasus angeschmiedeten Prometheus besuchen und seine Pein schauen wollen. Endlich befreit ihm Herakles, Abkömmling der Io im dreizehnten Geschlecht, nachdem er den Adler erlegt hat, der an des Prometheus Leber nagt, und vernimmt von jenem die Reihe der Kämpfe, die er in fernen Ländern bestehen müsse. Chiron aber soll für Prometheus zur Unterwelt hinab steigen; dieser legt als Symbol seiner Leiden einen Weidenkranz um das Haupt, und gibt hiedurch einen Anlafs zur Sitte der Bekränzung bei Gastmälern. Zeus selber endet durch Versöhnung allen Zwiespalt, der strenge Selbstherrscher wird geneigt seine Härte zu mildern, und bestellt (man weifs nicht ob Prometheus zuvor sich gedemüthigt oder ein Vertrag zwischen den Parteien vorausgegangen war) seinen Sohn, den Meister in heroischer Tugend, zum Schützer der durch Ungethüm jeder Art bedrängten Menschen. Sonst wird keine Spur von einer dritten Tragödie der muthmafslichen Trilogie gefunden; denn *Προμηθεὺς πυρφόρος* gehört zur Tetralogie der Perser. Den Grundton dieses Prometheischen Spieles darf man also, dem Schlufsstück der Orestie entsprechend, in jener Idee suchen, welche den tiefsinnigen Dichter bei seinen Studien der alterthümlichen oder rohen Mythen leitet: dafs das Men-

schengeschlecht auf seinen Wegen zu Gesetz und Sittlichkeit viele Stufen der Kultur nicht ohne Frevel durchlief, aber durch die Gottheit geläutert und in feste Schranken gewiesen wurde. Die herbe Fafsung des Zeus und das grelle Licht in welchem seine Leidenschaftlichkeit gegenüber dem menschenfreundlichen Prometheus, der Gewaltherrscher gegen den durch langwierige Qual unwürdig gestraften Dulder und zwar aus dem dunklen Hintergrund erscheint, konnte mit dem religiösen Geiste des Dichters wohl bestehen, weil er den mythologischen Zeus, nicht den weisen Lenker der Welt darstellt. Doch setzt dieser Standpunkt, mit dem auch die Liebe des Gottes zur Io sich vertrug, oder der Versuch die durch gewaltthätige Wirkung und Gegenwirkung mühsam eingeführte Kultur der Vorzeit auf die Scene zu bringen, ein früheres Lebensalter des Aeschylus voraus. Beide Dramen hatten längere Digressionen aus der mythischen Geographie mit einander gemein; sie klingen märchenhaft, sind aber für die Länderkunde jener Zeit nicht ohne Werth und bezeugen die vielseitigen Interessen des Aeschylus.

1. Bearbeitungen: die von Brunck, Blomfield (1810) u. a. finden besser unter den Kollektivausgaben ihren Platz. Eine Probe der Griechischen Studien Italiens ist die Ital. Uebers. mit philologischen Noten von Giacomelli, Roma 1754. 4. (die Noten wiederholte Butler) Revision m. Schol. ed. Meineke, Berol. 1853. Gr. m. Uebers. v. Hartung, L. 1852. Deutsch v. Fr. Jacobs in Wielands Att. Mus. 1801. III. 3. Wieseler *Advers. Gott.* 1843. Der Text ist in den dialogischen Theilen mehr interpolirt als schwer verdorben. Daher wäre denkbar dafs mancher Vers lange vor der Alexandrinischen Zeit sich eingeschlichen hätte, wie v. 210. *καὶ Γαῖα, πολλῶν ὀνομάτων μορφὴ μία*, von Hermann (vgl. p. 261.) nicht glücklich vertheidigt, und 1037. *ἄνωγε γάρ σε τὴν αὐθαδίαν | μεθέντ' ἐρευνᾶν τὴν σοφὴν εὐβουλίαν. | πείθου*: Worte (p. 264.) die ohne Nachtheil fortfallen können, und in der Manier der Schauspieler blofs aus der vorhergehenden Rede wiederholt sind. Lebhaft vermifst man eine Spur oder Notiz von der Zeit dieses Dramas, das wenn wir auf Stil und Sprache sehen der Dichter in gereiften Jahren mufs vollendet haben. Der episodische Zusatz den Aetna betreffend (p. 242.) ergibt vielleicht als spätesten Zeitpunkt das dritte Jahr von Ol. 75. Aus den sehr entwickelten scenischen Einrichtungen wollte Teuffel eine jüngere Zeit abnehmen.

Die Fragen welche dieser kühn aber einseitig angelegte Prometheus anregt und ein Ueberfluſs von Schriften nicht völlig aufs reine bringt, hat zuerst Welcker in jenem Buch (p. 33.) über 256 die Aeschylische Trilogie Prometheus zusammengefaſst, welches zwar ohne sich auf das gegebene Maſs zu beschränken der freien Kombination vieles einräumt, aber zu den Forschungen über die Komposition der Tetralogie den ersten bleibenden Anstoſs gab. Hiezu Nachtr. z. Trilogie p. 30. ff. Noch am Schluſs seiner Laufbahn folgte die Zergliederung der Promethie Gr. Götterlehre II. (1860) p. 246—278. die feinste und wahrste Würdigung dieser theologischen Dramen (nicht ohne Grund heiſst ihm Aeschylus der gröſste Theolog der Griechen innerhalb der Schranken geheiligter Mythen), und zwar unter dem Gesichtspunkt daſs der Tragiker einen alten Mythos durch weitere Fortbildung und ausgleichende Vermittelung berichtigt. Eine Dichtung von so groſsartigem Charakter forderte die Reflexion der Philosophen und Theologen heraus; man bewunderte die kaum begreiflichen Ahnungen von einem für die Menschheit leidenden, einem für Erlösung anderer sich opfernden Gott: Döllinger Heidenthum und Judenthum p. 271. meinte daſs Aeschylus wie manches so den Vertrag welchen Zeus mit den überwundenen Titanen einging, aus Orphischen Vorstellungen entnahm. Wer aber unser Stück für abgeschlossen hielt und seinen Grundgedanken im Dulder Prometheus fand, rühmte das Thema von der Hoheit des freien Willens bis zum Triumph des Unterliegens (Schlegel), eine Deutung zu der man unwillkürlich beim frischen Eindruck der ersten Lesung neigt; andere sahen im Prometheus politische Tendenzen, ein patriotisches Gedicht, entweder wider die Tyrannei (Schütz) oder (Passow *Opusc.* p. 20.) gegen die vermeinte Despotie der neuen demokratischen Partei. Man hat hier die Bedenken, die nicht nur im Miſsbrauch des Mythos liegen, wenn er einem der Tragödie fremden Zweck dienen sollte, sondern auch aus der Religiosität des Dichters und aus der Stellung desselben zu seinem gläubigen Publikum hervorgehen, allzu gering angeschlagen. Denn die Behauptung von Hermann *Opusc.* IV. p. 256. *neque habuerunt ista apud Graecos offensionem nec potuerunt habere, ut in religionibus, quae totae ex huiuscemodi fabulis essent compositae*, steht mit den sicheren Thatsachen in entschiedenem Widerspruch, und er vermochte keinen analogen Fall anzuführen. Seitdem man aber dieses Drama nicht mehr gesondert auffaſst, ist ein anderes Extrem aufgekommen. Aeschylus sollte seinen mythischen Stoff vergeistigt und ihn zum Träger eines reinen sittlichen Ideenkreises erhöht haben: demgemäſs durchlief Zeus selber eine Reihe von Kulturstufen in trilogischem Stufengang, sein Wesen wurde geläutert, bis er aller brutalen Willkür sich entschlug. Freilich war Zeus im Volksglauben weder Dogma

noch Begriff, aber der oberste Gott des politischen Glaubens hing doch an vielen mythologischen Fäden, ohne dafs man durch Kritik die sinnlichen und trüben Züge gesondert hätte; selbst dieses Drama zeigt den Gott beiläufig schwach und in zweifelhaftem Licht, er weifs weder die Zukunft noch die drohende Gefahr eines Sturzes, und noch ungünstiger ist ihm das Episodium der Io: starke Schatten die der Anwalt des unterdrückten Theils auf den Charakter des Widersachers reichlich fallen läfst, aber nur um den Wohlthäter der Menschheit in seiner Bedrängnifs zu heben. Hingegen hätten Gedanken die dem Prometheus oder der Opposition ausschliefslich günstig sind, wie solche bei Welcker p. 92—94. am schärfsten vorgetragen werden, weniger den theogonischen Zeus, den die Tragödie nicht leicht berührt und Aeschylus (s. *Agam.* 164. ff.) blofs symbolisch nennt, als die Spitze der Staatsreligion und selbst die Voraussetzung einer Intelligenz vernichtet. Gewifs hat Aeschylus, als er die zuvor nur von Hesiod in roher Gestalt skizzirte Sage von Prometheus, der das Feuer den Menschen verlieh und mit Zeus sich entzweite, zuerst aus dem Dunkel hob, nur die schweren Anfänge der geistig sich gestaltenden Gesellschaft plastisch zu zeichnen unternommen, kaum an den titanischen Zug der menschlichen Natur gedacht; auch ist ihm nicht wie späteren Autoren eingefallen den Prometheus zum Schöpfer und Menschenbildner zu machen. Vgl. E. v. Lasaulx Prometheus, die Sage u. ihr Sinn, in s. Studien des klassischen Alterthums p. 321. Auf einen gefährlichen Platz stellt also Welcker p. 111. den Dichter, wenn er in ihm den Anhänger der tieferen alten (er meint der Eleusinischen) Theologie sieht: Aeschylus habe die schwachen Seiten des mythischen Glaubens wohl erkannt und gelegentlich angegriffen, indem er mit einem Hauptschlag auf die Hesiodische Theogonie den Unterschied zwischen Göttergeschichten und dem wahrhaft göttlichen Wesen darthat. Beim Wagestück einer solchen Kritik mag dahin gestellt sein ob man den Attischen Zuschauern mehr Geduld als Klugheit dem Aeschylus zumuthen wolle; wenn aber der kühne Tragiker von der naiven Hesiodischen Fabel ausgehend eine so 257 verfängliche Polemik für seinen Prometheus erfand und sie bis zum schroffesten Bruch zwischen unabhängigen göttlichen Mächten ausbaute, so mufs er doch für diesen Streit, welcher mit dem Siege der jüngeren Götter schlofs, einen Schwerpunkt in der göttlichen Weisheit und Weltordnung anerkannt haben, wodurch auch die Humanität ihr Recht erhielt. War einmal der Widerspruch an die letzte Grenze vorgeschritten, so mufste wie in den Eumeniden ein Vertrag den Uebergang aus dem unbedingten Streben zum sittlich begrenzten Leben, innerhalb der vom höchsten Ordner gebotenen Schranken, bereiten; auch läfst das Wort *Prom.* 192. erwarten dafs der eine Theil dem anderen

entgegen kam. Schon Hesiod Θ. 580. hatte das Bindeglied beider Kreise durch Herakles bezeichnet, welcher berufen gewesen den Prometheus zu erlösen und auf Erden ruhmvoll zu wirken. Dennoch bleibt immer paradox dafs Aeschylus indem er mit ganzer Kraft nur die Sache des Menschengeschlechts vertrat, keinen religiösen Skrupel empfand, dafs sein Prometheus, der im Affekt mafslos redet, gleich dem Goethischen im eigenen Boden wurzelt und in einer von ihm geschaffenen Welt, dafs sein Bekenntnifs in der merkwürdigen Stelle 260—276. (vgl. Welcker Götterl. II. 259.) trotzig genug klingt, neben ihm aber kein anderes Recht gelten soll. Für den Herrscher der Welt hat ein gewichtiges Wort nur das zweite Chorlied, das gediegener lautet als die Rede des Okeanos, und 550. in Erinnerung bringt dafs die Gedanken der Menschen niemals über die Weltordnung des Zeus (τὰν Διὸς ἁρμονίαν) hinweg kommen. Hiernach hatte der Dichter seinem Zeus schwer gemacht das rechte Gleichgewicht herzustellen, wenn nicht gar ein Sprung oder ein äufserlicher Vermittler den Zwiespalt schliefsen mufste. Dieses Problem (ein heidnischer Vorläufer des Faust) überschritt den antiken Gesichtskreis, aus zwei Gründen: erstlich weil in der ältesten Vorstellung ursprünglich Götter und Menschen durch einen natürlichen Organismus, nicht durch ein sittliches Band verknüpft neben einander bestehen sollten, dann weil die gebildete Welt, nach den Traditionen (Anm. zu §. 42, 2.) deren Plato gern gedenkt, alle Keime der Humanität, des Glaubens und Wissens aus urweltlichen Mittheilungen der Götter selbst herleitet; einen Streit zwischen Göttern und Menschen, der durch Einsetzung neuer sittlicher Prinzipe geschlichtet werden mufste, berührt niemand. Erst Schömann hat in der Einleitung zu seiner gewandten Uebersetzung, Des A. gefesselter Prometheus Gr. u. Deutsch m. Einl. Anm. und dem gelösten Prom., Greifsw. 1844. eine versöhnende Stiftung als Motiv des doppelten Prometheus gefafst und seiner freien Dichtung im Geiste des verlorenen Λυόμενος zum Grunde gelegt. Das Alterthum meint er (p. 42.) habe schon im Hesiodischen Mythos von Zeus und den Titanen nicht nur angedeutet, dafs die Kraft des Menschen unzulänglich und er von der göttlichen Gnade abhängig sei, sondern auch die böse Neigung im Menschen bemerkt, der Gottheit ihr Recht zu versagen und auf eigene Klugheit zu vertrauen. Demnach begann Aeschylus seine Darstellung mit jenem Natur- 253 leben, wo die Menschen durch Entwickelung ihrer kaum geahnten Kräfte sich auf eine Stufe der vermessenen Zuversicht erhoben, und schlofs (p. 50.) vermuthlich mit der entgegenstehenden Darstellung: Prometheus habe blofs Künste des sinnlichen Bedürfnisses, nicht die hohen Güter der Sittlichkeit gebracht, die nur von den Göttern kommen. Eine so feine Divination

welche zwischen der naturwüchsigen und der sittlichen Menschheit unterscheidet, dann dem gestraften Prometheus einige Demuth und ein Schuldbekenntnifs ins Gewissen schiebt, wodurch der *Λυόμενος* die Lösung der gespannten Gegensätze bewirken soll, hat einen modernen oder vielmehr christlichen Anstrich. Diese Hypothese vertheidigt Schömann gegen Caesar (Marb. 1860.) und Hermann *diss. de Prom. Aeschyleo, L.* 1845. in s. *Vindiciae Iovis Aeschylei*, *Gryph.* 1846. *Opusc.* T. 8. und nochmals ib. 1859. an Welcker, der gegen ihn bündig sich erklärt Götterlehre II. 274. Hierauf sind gefolgt Bamberger im Philologus II. p. 324. ff. H. Keck Progr. Glückstadt 1851. und in akademischen Programmen W. Vischer Die Prometheus-Tragödien d. A. Basel 1859. Teuffel Ueber A. Promethie und Orestie, Tüb. 1861. auch Koechly in s. Akad. Vorträgen, Zürich 1859. vorn. Vielleicht war Prometheus, wenn man aus den Versen bei Cicero schliefsen darf, durch lange Qualen etwas mürbe gemacht; aber es möchte verschwendete Mühe sein, wenn diese riesigen Dramen, die nicht um Empörung eines geschaffenen endlichen Wesens gegen seinen Schöpfer sich drehen, sondern einen Kampf zwischen zwei Göttern durchführen, zuletzt nur in die sanfte Moral auslaufen sollten, wie schlecht der Trotz bekommt und wieviel besser sich jeder dem höchsten Willen unterordnet. Das Gegentheil vernimmt man in der schwindelnden Divination von Bamberger: Zeus wollte das unmündige Geschlecht der Menschen (v. 235.) vertilgen, weil ihr rohes Naturleben nicht fähig gewesen sittliche Wesen zu bilden; als er aber ein neues Geschlecht zu schaffen dachte, sei die Willkür des Prometheus in den Weg getreten, und dieser Genius habe zwar den Menschen aus thierischen Zuständen zu feinen Künsten und Kräften aber nicht zur höheren Sittlichkeit erhoben: darum erweise sich die Weltregierung des Zeus in aller Härte der strafenden Gerechtigkeit. Das von Aeschylus behandelte Problem sei nun hiernach der Widerstreit im innersten Menschenleben, der Widerspruch zwischen der realen und idealen Welt. Wir werden wol nach diesen Vorgängern noch manchen Ueberflufs erwarten müssen, da der Mythos elastisch genug ist. Einen Abschlufs der dilettantischen Kombinationen hat Müller L. G. II. 96. fg. versucht: aus dem Kampf der straffen Gegensätze finde die göttliche Weisheit einen Weg zur Harmonie; vom Rechten sei zwar Prometheus abgewichen, doch nur durch Verirrung einer edlen grofsartigen Natur; aber auch die Härte des Zeus war beim Uebergang der Titanischen Zeit zur Herrschaft Olympischer Götter eine Nothwendigkeit, und erst seit den Ordnungen des folgenden Zeitalters kamen Milde und Gnade zum Recht.

Dafs der zweite Prometheus mit dem gefesselten unmittelbar zusammenhing, bezweifelt Hermann *de Aeschyli Prometheo So-*

luto (1828) in *Opusc.* IV. *num.* 5. Die Mehrzahl seiner Einwürfe hebt Nebendinge hervor, welche die Verknüpfung beider zwar unbequem oder gewaltsam erscheinen lassen, aber sie für einen Dichter der durch Rücksichten auf Zeit und Ort so wenig sich be-
259 schränken mag nicht unmöglich machen; wenn Prometheus erst im 13. Geschlecht befreit zu werden hofft, was der *Λυόμενος* hyperbolisch drei Myriaden Jahre nannte, so deutete der Tragiker auf den späten Eintritt eines neuen Weltalters, in dem Zeus von seiner Härte nachläfst. Dagegen fehlt einem Hauptpunkt, dem mit guter Absicht eingefügten Episodium der Io, das rechte Verständnifs und es läfst sich kaum oberflächlich erklären, wenn der gefesselte Prometheus ohne Fortsetzung und vollständigen Abschlufs geblieben wäre. Zugleich kann dieses selbe Moment überzeugen dafs das Thema nicht im hohen spekulativen Revier zu suchen sei, geschweige dafs Zeus als Walter und Depositar der sittlichen Weltordnung gelten sollte. Später liefs sich Hermann *de Prom. Aesch.* 1846. p. 14. eine Trilogie Prometheus gefallen. Sonst mangelt jedes äufsere Zeugnifs; denn *τῷ ἑξῆς δράματι Schol. Prom.* 511. (worüber unnöthige Bedenken bei Herm. p. 261.) 522. klingt zweideutig. Wir müssen ihn daher schon als das Mittelstück einer Trilogie hinnehmen, deren Vor- und Nachspiel verloren sind. Denn wider Erwarten hören wir dafs das Satyrdrama Prometheus die Perser-Trilogie beschlofs; jener *Προμ. Πυρφόρος* war eine heitere Dichtung, zu der wol den nächsten Anlafs die Stiftung der Attischen Promethea gab. Die Citation des Pollux *Πρ. Πυρκαεύς* wird nicht ohne Grund als irriger und nicht diplomatischer Titel verworfen, und darf am wenigsten zur Annahme von zwei verschiedenen Stücken berechtigen.

2. *Ἑπτὰ ἐπὶ Θήβας*, ein Stück von einfacher Kunst und Anlage, wurde Ol. 78, 1. (468) aufgeführt und war das dritte Glied in einer Tetralogie der Thebanischen Fabel, mit der Aeschylus über Aristias und Polyphradmon siegte. Sein Mittelpunkt ist König Eteokles, ein kräftiger, besonnener, durch kriegerischen und patriotischen Sinn ausgezeichneter Charakter, der in reiner Vaterlandsliebe bis zum Tode wirkt. Die Gefahr des Krieges findet ihn vorbereitet, er erinnert die Bürger an ihre Pflichten und beruhigt den aufgeregten Chor der Frauen, stellt die bewährtesten Krieger an die bedrohten Thore Thebens, gegenüber den sieben feindlichen Heerführern, deren Art und Absichten ihm ein Bote der Reihe nach berichtet, und entwickelt im Gespräch

mit diesem sein mafsvolles Urtheil über die Gegner, seine Hoffnungen und Anordnungen; zuletzt erklärt er den festen, durch kein abmahnendes Wort erschütterten Entschlufs, seinem Bruder Polynikes entgegen zu treten. Unter dem Eindruck eines dämonischen Augenblicks (p. 204.) wo die finsteren Erinnerungen an das schuldbeladene Haus seiner Väter und an den väterlichen Fluch ihn bestürmen und auf die heillose Bahn der Leidenschaft reifsen, beschleunigt er die bang erwartete Katastrophe. Die königlichen Brüder fallen im Zweikampf, aber die Stadt ist durch einen glänzenden Sieg gerettet. Nur durch den Boten vernimmt man diesen Ausgang; beider Leichname kommen auf die Bühne, worauf die Schwestern der gefallenen Brüder mit dem Chor zur Todtenklage sich vereinigen, um einen melancholischen, in Kontrasten vorgetragenen, durch herben Parallelismus der lyrischen Gliederung und der Trimeter einschneidenden Kommos oder Trauergesang anzustimmen. Am Fall der Fürsten erkennen sie trübsinnig die unversöhnliche Macht der Erinys, sie verstehen jenen auf dem Hause der Labdakiden lastenden Fluch, welcher durch die Schuld des Laius noch das dritte Geschlecht ergreift und mit der Ausrottung des männlichen Stammes schliefst. Dem Verbot des Thebanischen Rathes, den Polynikes zu bestatten, entgegnet Antigone mit entschiedenem Einspruch und der Erklärung, sie werde nicht gehorchen. Den Schlufs macht der Chor, welcher in zwei Parteien getheilt um den Todten das Geleit zu geben aufbricht. Diese Wendung schien, wenn man nicht ein Bruchstück mit dämonischem Grundton hinnehmen wollte, nothwendig eine Fortsetzung für den Abschlufs des Mythos zu fordern, Antigone mufste mit dem städtischen Beschlufs in Kollision gerathen und ihren Vorsatz ausführen; aber dem Sophokles blieb vorbehalten ein solches Motiv selbständig durchzuführen. Aeschylus begnügt sich einen versöhnlichen Schlufs mit einigen Strichen anzudeuten. Auch dieses Stück hat weder Verwickelung noch dramatischen Fortgang, die Handlung kommt frühzeitig zum Stillstand, und beschränkt sich wesentlich auf ein Gemälde des ethischen, durch Schicksal und freien Willen bestimmten

Lebens in einem hervorragenden Charakter, der in den Kreis der Schicksalsmächte gerissen zuerst seiner Pflicht genügt, dann ruhig und entschlofsen den Untergang aufsucht. Kaum erwartet man daher dafs das Bild eines staatsmännischen und militärischen Lebens nur Abschnitt aus einem gröfseren Zusammenhange sei, noch weniger liefse sich aus dem Kern und Vorgrund des Dramas abnehmen dafs sein Schwerpunkt im verhängnifsvollen Geschick des Thebanischen Königshauses liegen solle; wenngleich in der zweiten Hälfte die Schuld des Laius und der Fluch des Oedipus nachdrücklich betont und der Wechselmord der feindlichen Brüder als unmittelbare Folge bezeichnet wird. Jetzt da wider Erwarten eine didaskalische Notiz erweist dafs dieses Stück den dritten, nicht den zweiten Platz in der Trilogie der Thebanischen Königsfabel einnahm, mufs 261 das so spät auftretende Geschick als Schlufsstein der Trilogie gelten. Man wundert sich aber bei diesem jähen Schlufs dafs weder die Schicksalsideen in ihrer grofsen Bedeutung hervorgehoben werden noch das Zerwürfnifs der feindlichen Brüder und das Recht des Königs, wenn auch nur mit Beziehung auf das vorangehende Drama, berührt ist; am wenigsten aber darf man jenen Reichthum an Gedanken und Reflexionen suchen, in dem die Stärke der Orestie liegt. Dagegen sind die hinteren Scenen mit düsterer Schwermuth erfüllt, und der herbe Ton des Ausgangs verweilt auf der unseligen Verkettung, welche jedes Mitglied desselben Geschlechts wider Willen in gleiches Unheil zieht. Da die Handlung nirgend in äufserer Bewegung auftritt sondern der Krieg, seine Schrecken und Zurüstungen hinter der Bühne stehen und die Katastrophe desselben mit einer bedeutenden That, dem Tode der beiden Brüder abschliefst, so behalten Reflexion und Empfindung einen weiten Spielraum. In diese theilen sich die Hauptperson und überwiegend der Chor der Frauen: er begleitet nach allen Seiten den Verlauf des Dramas, in Furcht, Klagen und gemüthlicher Theilnahme, zuerst indem er die Noth der rings eingeschlofsenen Stadt, die Belagerung und die Schrecken eines Sturms vergegenwärtigt und in lebendigen

Zügen schildert, dann und öfter wenn er ein warmes Mitgefühl am tragischen Geschick des Königshauses ausspricht. Der Dialog ist mäſsig aber pathetisch, und beschränkt sich hauptsächlich auf das lange Zwiegespräch zwischen dem Boten und seinem Fürsten. Desto wirksamer glänzt die dramatische Charakteristik mit ihren scharfen Kontrasten: der männliche Geist des Eteokles, der kalt und fest entschloſsen in kräftigem Wort das Bewuſstsein der königlichen Pflicht offenbart, aber auch der weiche Ton und das zarte Gefühl der Weiber, an denen man rührende Wahrheit, Lebendigkeit und Naturtreue (besonders in den beiden ersten Chorliedern) bewundert. Die Frische des einfachen und energischen, nicht schwungvollen Stils erinnert an Prometheus, aber die melischen Theile sind umfassender, kühner und schwieriger; hiezu kommen aber noch gröſsere Schwierigkeiten der Kritik und häufige Verderbungen des Textes.

2. Ἑπτὰ ἐπὶ Θήβαις lautet der Titel in den meisten codd. und einigen Citationen, dem alten Sprachgebrauch gemäſs. Ed. Conr. Schwenck (*c. Schol. et nott.*), *Trai.* 1818. Nach den besseren Arbeiten von Blomfield u. a. ist eine bündige Revision mit den Scholien von Ritschl gegeben, Elberf. 1853. Deutsche Uebers. von Süvern 1797. Schwedische Uebers. mit Lat. Kommentar v. A. Alexanderson, Upsala 1868. im Upsaler Jahrbuch. Der Text hat in den beiden ersten Chorliedern und im Schluſs stark gelitten, auſserdem verräth die Häufigkeit der Interpolation in einer Zahl unächter Trimeter die Hand der Schauspieler, und das Stück mag oft gespielt sein. Den Anfang macht der miſsrathene v. 13. Einen unzeitigen Spruch 195. (201.) der vom Mediceus nicht anerkannt wird, sonst über das Maſs der Byzantiner hinausgeht, kann der von Dindorf gemachte Trimeter τοιγὰρ προφωνῶ πᾶσιν ἡσύχως ἔχειν nicht ersetzen. Aber die Schwierigkeiten der Parodus (unter anderen hat Bergk im Philolog. XVI. 604. ff. sie behandelt) liegen in alten Verderbnissen des Chorlieds. Weiterhin hat der Satz 271—278. durch überflüſsige Variationen, die jede mögliche Struktur des Satzes heillos verwickeln, unter denen auch der vielbesprochene, kümmerlich stilisirte Trimeter Δίρκης τε πηγαῖς ὕδατί τ' Ἰσμηνοῦ λέγω figurirt, so stark gelitten, daſs die behutsam geübte Konjekturalkritik von Ritschl *prooem. Bonn. aest.* 1857. Opusc. II. 365. ff. ihm nicht zur ursprünglichen Reinheit helfen kann. Desto sicherer ist seine Beobachtung, daſs ein Parallelismus von sieben Redepaaren in den Berichten des Boten und in den Er-

wiederungen des Königs stattfinde, dafs die Reden den Gegenreden symmetrisch in gleicher Zahl der Verszeilen entsprechen, und fruchtbar geworden um Lücken und Interpolationen nachzuweisen: Ritschl in Jahrb. f. Philol. Bd. 77. 1858. p. 761. ff. oder *Opusc.* I. 300. ff. Hierzu Prien in Lübecker Progr. 1856. 1858. Manches Einschiebsel wie 584—586. hat einen rhetorischen Ton, auch drei prunkhafte Verse 680. fg. mit dem unpassenden Zusatz ἐχθρὸς σὺν ἐχθρῷ στήσομαι. Im Gespräch 805. ff. und im Wechselgesang 978. ff. ist mehreres verschoben oder fremd: vgl. Halm im Rhein. Mus. XXI. 337. Auch ist wahrscheinlicher mit Dindorf der an zwei Stellen wiederholte v. 826. nebst den nächsten Worten (πόλις σέσωσται — φόνῳ) auszusondern als mit Hermann umzustellen. Kritische Versuche haben sich in unserer Zeit namentlich für die lyrischen Stellen gehäuft.

Die Zeit bestimmte man sonst aus Aristoph. *Ran.* 1037. unbedenklich, weil er nach Erwähnung dieses martialischen Stückes (ὃ θεασάμενος πᾶς ἄν τις ἀνὴρ ἠράσθη δάιος εἶναι) die Perser als ein späteres (εἶτα διδάξας Πέρσας) zu bezeichnen schien. Eine solche Deutung wäre bei jedem genauen Prosaiker unzweideutig; Aristophanes aber redet als Dichter, der weder auf dem Grunde didaskalischer Studien steht noch einen chronologischen Bericht gab. Nun bemerkt das Scholion im Gegentheil: οἱ Πέρσαι πρότερον δεδιδαγμένοι εἰσίν, εἶτα οἱ Ἑπτὰ ἐπὶ Θήβας. Ferner sagt Plut. *Aristid.* 3. dafs das Publikum den berühmten Vers 592. οὐ γὰρ δοκεῖν ἄριστος κτλ. auf den damals anwesenden Aristides (gest. um Ol. 79, 3.) bezog. Hiernach hätte man die Aufführung zwischen Ol. 77 und 79 vermuthet. Gleichwohl hat sich Ol. 78, 1. mit Sicherheit aus der im Mediceus früher übersehenen didaskalischen Notiz ergeben, welche Franz (D. Didaskalie zu Aesch. *S. Th.* Berl. 1848.) hervorzog, ausführlich Schneidewin Philol. III. 348. ff. und J. Schmidt in Zeitschr. für Alt. 1856. N. 49—51. erläuterten. Weit mehr aber hat uns überrascht dort zu hören dafs die Sieben nicht, wie die Mehrzahl wegen der nicht rein abschliefsenden Katastrophe glaubte, das Mittelstück sondern gerade das dritte Glied einer Trilogie waren: ἐνίκα Λαΐῳ, Οἰδίποδι, Ἑπτὰ ἐπὶ Θήβας, Σφιγγὶ σατυρικῷ. Das Motiv dieser Trilogie war der göttliche Fluch, der durch Schuld des Laius bis in das dritte Geschlecht der Labdakiden herab reicht (αἰῶνα δ' ἐς τρίτον μένει v. 744.), derselbe der in verhängnifsvoller Stunde den besonnenen Fürsten zum Kampf mit dem Bruder fortreifst. Erst dann erinnert das Chorlied an Laius und die Verwünschungen des Oedipus; bisher hatte nichts auf ein fatalistisches Motiv gedeutet, sogar beim Schlufs des Stücks, wo das Begräbnifs der Todten ein neues Interesse weckt und eine Kollision der Antigone mit dem bürgerlichen Gesetz, wie Sophokles sie zum Mittelpunkt eines ganzen Dramas gemacht

hat, vermuthen läfst, fehlt jeder Wink der an ein so weit greifendes Verhängnifs erinnern könnte. Selbst das Band welches zunächst die Sieben mit dem Oedipus verknüpfen sollte, die Missethat des Königs welcher gegen sich selber wüthet und weiterhin den Fluch auf seine Söhne schleudert, wird blofs gelegentlich in demselben Chorgesang (784—795.), öfter nur sein Fluch (70. 661.) bezeichnet. Dieser Mangel eines pathetischen Grundtons verbunden mit der Wendung des Epilogs mufste zu den verschiedensten Kombinationen verleiten, und man darf die gemachten Mifsgriffe wohl entschuldigen. So hielt Müller für unzweifelhaft dafs die Trilogie mit den Ἐλευσίνιοι schlofs; das Schicksal der Antigone sei dort mit der Bestattung der gefallenen Argiver (ein dem Hauptgedanken fern stehendes Thema) verknüpft worden. Mindestens begriff er dafs der anfangs völlig den Augen entschwundene, dann in der Peripetie gewaltsam herausgekehrte Fluch des Oedipus ein Motiv im vorigen Stück müsse gewesen sein, dafs er daher den Zuhörern, die mit bangem Schauer folgten, in allen Reden des Eteokles gegenwärtig blieb. Hermann *Opusc.* VII. p. 190. legte dagegen ein Gewicht auf die prophetischen Träume v. 716. *ἄγαν δ' ἀληθεῖς ἐνυπνίων φαντασμάτων | ὄψεις, πατρῴων χρημάτων δατήριοι.* Aber diese Träume sind nur ein subjektives Motiv, dessen Eteokles kurz vor der Entscheidung sich lebhaft erinnert, vielleicht eine geistige Nachwirkung des väterlichen Fluchs, aber kein in den Zusammenhang eingreifendes Moment. Sonst liefs auch er p. 207. die Ἐλευσίνιοι als Schlufsstück gelten, als Thema desselben die Bestattung der gefallenen Argivischen Helden, weil in den Sieben alles auf ihren Tod bezügliche mit Stillschweigen übergangen werde; früher II. p. 315. hatte seine Divination das wahre getroffen. Demnach ziehen wir aus dieser unerwarteten Erfahrung an den Sieben eine nicht unfruchtbare Lehre (p. 33.), die man bei Kombinationen über Trilogien des Aeschylus nicht übersehen darf: wir sollen weder den hohen Mafsstab der Orestie durchweg anlegen noch überall gleichen Ideenreichthum begehren. Gelegentlich wird man auch in seinem vollen Werthe schätzen was Sophokles, nachdem er den fatalistischen Standpunkt zurückgedrängt und die dramatischen Motive dieses umfafsenden Sagenkreises in Bewegung gesetzt, durch Concentration und strenge Verarbeitung seines Stoffs geleistet hat. Zuletzt liefs das Satyrspiel Sphinx (p. 147.) noch den Grundton des Mittelstücks nachklingen; man konnte sich beim Rückblick nicht verhehlen dafs die Weisheit des Oedipus doch nur beitrug um das Verhängnifs und den Fluch dieses Hauses zu vollenden. Man ist geneigt ein Vasenbild, Silen vor der Sphinx, hieher zu ziehen, Wieseler Theatergeb. p. 47.

264 3. *Πέρσαι*, Ol. 76, 4. (472) aufgeführt, waren in der Trilogie das mittlere Stück zwischen Phineus und Glaukos Pontios. Einen Anlafs nahm der Dichter aus den Phoenissen seines Vorgängers Phrynichus; in der Haltung des Ganzen, in Komposition und Auffassung des Stoffs ging er seinen eigenthümlichen Weg. Man vernimmt einen alterthümlichen, gemessenen, mit orientalischem Duft gefärbten Ton; ein solcher pafst schon deshalb zur Scenerie, weil der Schauplatz in die Hauptstadt des Perserreichs verlegt ist und die Gesamtheit der Personen und Zustände sich um die Katastrophe des Perserkönigs gruppirt. Dieser Grundton klingt im feierlichen gedämpften, oft elegischen Vortrag wieder, und aus gleicher Stimmung ist die grofse Natürlichkeit und Einfalt der Sprache hervorgegangen, die bei geringem Glanz zuweilen in die Breite geht. Der Text ist fafslich und im Gespräch besser erhalten als in den lyrischen Theilen, gegen den Schlufs hin aber mehrfach entstellt und lückenhaft. Gleich alterthümlichen Geist athmet die Metrik: die Lieder und der Kern der höheren Melik haben weiche, zum Theil Ionische Rhythmen, während im Dialog der trochäische Tetrameter vorherrscht. Aber auch Wortgebrauch und grammatische Form verkünden eine frühere Periode des Aeschylischen Stils, die nur der Farbe der Schutzflehenden nahe kommt. Den Eindruck dieser alterthümlichen herben Kunst mit kurzen Satzgliedern und einiger Breite der Gedanken bringt der Kommos oder der Epilog zum Abschlufs. Diesem Stil entspricht ferner die Nüchternheit und symmetrische Beschränkung des dramatischen Plans; denn die Handlung zieht sich vor der Erzählung und dem reflektirenden Element auf ein knappes Mafs zurück, da der Dichter kein historisches Drama mit kriegerischen Scenen auf die Bühne bringen durfte. Nur das Ergebnifs des Kampfes wagt er darzustellen, und im Reflex des besiegten Theils läfst er die Gröfse des Sieges aus weiter Ferne widerscheinen und ermessen. Die wenigen scenischen Mittel deren er bedarf sind gut gefügt und im besten Zusammenhang mit genialem Blick verarbeitet. Aeschylus hat besser als sein Vorgänger die Spannung an-

geregt, den religiösen Standpunkt durch den Schatten des Darius erhöht und den Ideenkreis ebenso fein als tief gefaſst. Allein es war dem erwählten Standpunkt gemäſs daſs er die gröſste Begebenheit jener Zeit nach kurzer gespannter Erwartung fertig und entschieden einführte; daher blieb ihm nur übrig ihren Verlauf in statarischer Scenerie durch eine Reihe von Erzählungen oder Berichten eines Boten zu gliedern. Bloſs unter dieser Form gab er eine Gruppirung der Ereignisse, sonst aber fehlt jeder 265 Gegensatz in Charakteren, bis auf den Parallelismus zweier Könige; soweit möchte man glauben hier den Anfängen des Dichters nahe zu stehen. Daher haben Neuere, weil die Fülle lyrischer Gedanken den Chorliedern einen vorwiegenden Raum verstattet und der Chor selber als höchster Rath der Krone die politischen wie die religiösen Seiten des Themas im Gespräch und in Liedern erwägt, in den Persern eine Festkantate, keine Tragödie gesehen. Aber der Plan des Dramas läſst den Fall des Perserkönigs, nicht den Sieg der Hellenen in den Vorgrund treten. Immer hat Aeschylus mit Kunstsinn und feinem Gefühl den sittlichen Grundton jener Weltordnung, die sich an Leiden fürstlicher Geschlechter in dunklem Walten mit zerstörender Macht offenbart, am gröſsten Ereigniſs seiner Tage dargethan. Der geschichtliche Verlauf des Krieges hätte sich für ein erzählendes Gedicht nach Art einer Perseïs geschickt, auch blieb jeder historische Stoff dem Tragiker fremd, wenn nicht schon ein feiner Takt ihm verboten hätte dem Nationalstolz durch ein unzartes Festgedicht zu huldigen und den Schauplatz Hellenischer Groſsthaten auf dem Boden von Hellas zu feiern. Er machte vielmehr zum Kern seiner Dichtung einen Gedanken von allgemeinem Werth und betrachtete das Gottesgericht, welches über maſslose Hoffahrt erging, als die Perser für die Vermessenheit ihres Königs eine verhängniſsvolle Schuld büſsen muſsten. Daher wird die Scene nach Persien verlegt. Vor dem königlichen Palast in Susa versammelt sich im Beginn der Chor, bejahrte Männer aus den Groſsen des Reichs, die zur Regentschaft bestellt sind. Er überblickt die gewaltige Macht des Rei-

ches, entwickelt aber auch mit banger Sorge die Bedenken, welche die hochfahrenden Entwürfe des Xerxes und ein riesenhafter Feldzug ihm erregen; seine Stimmung wird durch Ahnungen und bedeutsame Träume der auftretenden Königin Atossa gesteigert. Bald genug verkündet ein Bote den ungeheuren Schlag in einer Reihe von Berichten, die durch Ernst und Würde der Erzählung pathetisch stimmen und die Phantasie erfüllen. In einem anschaulichen Gemälde der Persischen Niederlage sind hervorgehoben die Schlacht bei Salamis, der Verlust ausgezeichneter Männer und der schimpfliche Rückzug des geschmolzenen Heeres. Der Chor fürchtet bereits den Abfall der Asiatischen Völker; auf seinen Rath wird der gute König Darius, unter 266 dem das Perserreich blühend und ausgedehnt war, und dessen Weisheit in frischem Andenken geblieben, als ein Schutzgeist in der Noth mit Todtenopfern und religiösen Liedern angerufen. Der Schatten des alten Herrschers steigt über seinem zur Seite des Palastes stehenden Grabmal empor, und belehrt über Orakel, welche längst das Glück des Perservolks bedroht hatten, jetzt aber durch des Xerxes Götterverachtung und thörichten Uebermuth unerwartet schnell in Erfüllung gehen; er weissagt als weitere Folge die Niederlage des zurückgelassenen Heeres bei Plataeae. Der Eindruck dieser erhabenen Persönlichkeit, die der Dichter kühn als einen noch waltenden Daemon, nicht als einen Schatten durch Geisterbeschwörung auf die Bühne ruft, ist grofs und nach seinem Verschwinden feiert der Chor in einem Lobgesang mit höchster Bewunderung die gebieterische Weltmacht, welche Darius erwarb und bewahrte. Den schärfsten Kontrast gegen jene vergangene Herrlichkeit läfst hierauf Xerxes schauen und hören, indem er als Flüchtling, von wenigen begleitet, auftritt und in unmännlichen Klagen sein Missgeschick bekennt. Das Gedicht schliefst ein melancholischer, mit schneidenden Responsorien durchflochtener Kommos, in dem der König vom Chor über die nicht zurückgekehrten tapferen des Heeres befragt und antwortend den Widerhall seiner Schmach, seines auf den edelsten Familien

lastenden Unsegens mit gebrochenem Herzen empfängt. Mit Zartgefühl und sittlicher Würde hat der Dichter das am Erbfeind seiner Nation vollendete Strafgericht ohne Hohn und mit Achtung vor dem Unglück dargestellt. Hiernach war unvermeidlich dafs er einem einfachen Plan folgend die dramatische Bewegung früh zum Stillstand brachte, dagegen den Mangel an stetiger Handlung durch reichen lyrischen Gehalt aufwog und einen Wechsel malerischer Akte zum Ersatz gab. Dieses Drama stand aber nicht allein, sondern war der Kern und Mittelpunkt einer trilogischen Gruppe, deren Seitenstücke Phineus und Glaukos der Meergott den Grundgedanken ergänzen sollten. Beide setzten (p. 34.) den Hauptakt in volle Beleuchtung, indem das Vorspiel in bedeutsame Ferne wies und eine grofse Zukunft erwarten liefs, während durch ein Nachspiel das Gemälde des nationalen Kampfes glänzend abgerundet war. Im Phineus (die Spur des Mythos deutet darauf) wurde der künftige Kampf zwischen Asien und Europa geweissagt und hiedurch die Katastrophe des Perserkrieges angedeutet; Glaukos aber scheint den entscheidenden Sieg der Griechen gefeiert zu haben, welchen Darius in den Persern verkündet. Man erzählte dafs jener Seegott auf seinen Wanderungen an fernen Küsten gesehen sei; da nun die Fragmente des Dramas manchen Punkt der Sicilischen Oertlichkeit erwähnen, so mag die Niederlage der Barbaren bei Himera dort als Seitenstück zum Siege bei Plataeae berichtet sein. Diese Fassung des Stoffs läfst sich aus einem gleichzeitigen Aufenthalt des Dichters beim König Hiero herleiten, wenn man nicht auch annehmen will dafs er in phantastischer Darstellung dem Ruhm des fürstlichen Hauses huldigte. Das Nachspiel Prometheus (*Πυρφόρος*) zog wol seinen wesentlichen Stoff aus der Einsetzung und Feier der Prometheen in Athen; ob es zum politischen Kern der Trilogie irgend in Beziehung stand ist ungewifs.

367

3. Edd. Lange et Pinzger, Berol. 1825. Revision von Meineke, Berol. 1853. Kritische Beiträge von Prien im Rhein. Mus. N. F. VII. L. Schiller im Erlanger Progr. 1850. Ch. *Prince Études crit. et exeget. sur les Perses d'Eschyle*, *Par.*

1868. **Monographien:** Schütz im Jenaer Progr. 1791. und in s. *Opusc.* Siebelis *diatribe*, L. 1794. Hermann Progr. 1814. *Opusc.* II. über Zweckmäfsigkeit des Plans, des Tons und der fremdklingenden Diktion, im wesentlichen wie Jacobs Einleit. zur Uebers. in Wielands Att. Mus. IV. (1802) Verm. Schr. V. Passow *Meletemata crit. in Aesch. Persas* 1818. *Opusc. acad. num.* 1. Preller *De A. Persis*, *Gotting.* 1832. (und vorn in s. Ausgew. Aufsätzen) über den inneren Zusammenhang dieser Trilogie, nach Welcker Tril. p. 470. ff. Letzterer hat im Aufsatz über die Perser d. A. Rhein. Mus. V. (besonders p. 225. ff.) oder Kl. Schriften z. Griech. Litt. III. 1861. die früher streitenden Ansichten beurtheilt und die leitenden Ideen der Persertrilogie entwickelt. Es leuchtet ein dafs dieses Drama, welches wenige Jahre nach einem früheren nicht unberühmten Stück dasselbe Thema, wie es scheint nach ähnlichem Plan, behandelte, durch persönliche, von den Zeitverhältnissen abhängige Motive müsse bestimmt sein oder sein Anlafs an eine Demonstration streife. Welcker fafste daher die Perser als Gegenstück zu den Phoenissen des Phrynichus, welche nach Bentleys auf Plut. *Themist.* 5. gegründeter Kombination 4 Jahre früher Ol. 75, 4. erschienen waren, und muthmafslich den Seesieg des Themistokles feierten; 268 Aeschylus dagegen schildere wenn auch nur episodisch den Sieg bei Psyttalia, worin die edelsten Perser erlagen, und verkünde weiterhin den bei Plataeae: hiedurch widerfahre dem Aristides (und vielleicht habe seine Politik ihm besser zugesagt, worin Müller II. 90. beistimmt) volle Gerechtigkeit, und zugleich werde das Verdienst der Landmacht hervorgehoben. Ein unbefangener Leser möchte diesen politischen Gegensatz oder Einspruch nicht mehr herauslesen: s. Bülau *De A. Persis*, Göttinger Diss. 1866. Wenn aber auch ein solches Motiv weniger versteckt wäre, so käme doch die Ehrenrettung des Aristides fast zu spät, da dieser Staatsmann um jene Zeit das gröfste Vertrauen besafs und sein Uebergewicht bereits den Themistokles in Schatten stellte. Wir werden daher annehmen dafs der Tragiker (man weifs nicht durch welchen politischen Anlafs bewogen) die weltgeschichtliche Fügung in den Grofsthaten seiner Nation vergegenwärtigt, als die vereinte See- und Landmacht der Griechen unter der einträchtigen Leitung der beiden gröfsten Staatsmänner den Untergang des Persischen Heeres entschied. Dafs der Sieg über Xerxes in seinem ganzen Umfang von Aeschylus gefafst worden sah Passow p. 23. ff. Doch indem dieser gewisse Wendungen zu peinlich deutet, erlangt er ein schiefes Resultat, *Persas Themistocli eiusque conaminibus eodem modo opposuit, quo postea Eumenidas Ephialtae*, welches sich am besten mit der sinnreichen Ansicht von Droysen (Kieler philol. Stud. p. 73. fg.) verträgt, Aeschylus habe diese Trilogie zur Erhebung des nationalen Bewufst-

seins gegen den vor wenigen Jahren gedemüthigten Todfeind gedichtet, als man nemlich einen neuen Angriff der Perser unter Führung des verbannten Themistokles besorgte. Vor den Persern (so lautet die Summe) mögen Hellas und Athen ohne Furcht sein. Dieser Ansicht ist, abgesehen von chronologischen Schwierigkeiten, die Komposition des Schlufsstücks wenig günstig; mindestens versteht man den Stoff des letzteren besser als das erste Glied der Trilogie. Denn da vom *Φινεύς* nur ein Fragment existirt (was Welcker noch vorträgt um die räthselhafte Stelle des Aristoph. *Ran.* 1039. auf eine Rede des Phineus zu beziehen, klingt mehr als paradox), so wagt man darüber wenig mehr zu sagen als was sonst aus dem bekannten Mythos erhellt. Für das dritte Stück ging Welcker (er hat *Γλαύκῳ Ποντίῳ* statt *Γλ. Ποτνιεῖ* in der Didaskalie der Perser gesetzt) von den Gesichtspunkten aus, dafs dieses Drama kein Satyrspiel zu sein brauchte, noch weniger eine Weissagung (an Herakles oder an Orest, wie Hermann meint), sondern einen Bericht über den Sieg Gelons am Himeras über die Karthager enthielt, ferner berechtige nichts den Schauplatz nach Anthedon zu verlegen, oder Aristot. *Poet.* 23, 3. als Anspielung auf diesen Stoff zu fassen. Indefsen bleibt nach allem die Rolle des Gottes problematisch, und dieser Theil der Kombination erscheint schon deshalb unsicher, weil der Mediceus das blofse *Γλαύκῳ* gibt; freilich war, wie Dindorf bemerkt, in der authentischen Didaskalie schlicht *Γλαύκῳ* gesetzt, aber die Bearbeitung der Gelehrten konnte nicht ohne Zusatz bleiben. Einen anderen Weg betrat E. v. Leutsch im Artikel Glaukos Pontios der Hall. Encyklopädie 1859. Die Grundgedanken selbst welche sich auf den leuchtenden Punkten der Trilogie hörbar machten (vgl. Nitzsch Sagenpoesie p. 583.), waren aufser Zweifel: Aeschylus betonte den Gegensatz zwischen Asien und Hellas, zwischen dem despotischen Regiment und der Freiheit, und liefs empfinden dafs die Gelüste der Barbaren stets am sittlichen Muth freier Hellenischer Männer sich brechen würden. 269 Wenn aber die Kombination von Welcker gilt, so dient sie der Sage dafs die Perser für das Syrakusanische Theater (p. 242.) oder nach dem Wunsch des K. Hiero bearbeitet wurden. Unsere Notizen von dieser zweiten Ausgabe sind zersplittert, ihre Gewährsmänner Eratosthenes und Herodikos in Schol. Arist. *Ran.* 1060. reden allgemein, *τὴν τραγῳδίαν ταύτην περιέχειν τὴν ἐν Πλαταιαῖς μάχην*, und Didymus, *τὴν μίαν (διδασκαλίαν) μὴ φέρεσθαι*, wozu noch ein abgerissener Satz der Mediceischen Vita kommt, *φασὶν ὑπὸ Ἱέρωνος ἀξιωθέντα ἀναδιδάξαι τοὺς Πέρσας ἐν Σικελίᾳ λίαν εὐδοκιμεῖν ἐκ τῆς μουσικῆς ἱστορίας* („durch diese dramatisirte Geschichte“ Welcker p. 476.), wo die Schlufsworte (wie bei Dindorf *Schol.* p. 7. geschehen) als Rest einer Citation oder Ueberschrift, vielleicht aus dem Werk des Dionysius von Halikarnafs,

vom vorigen abzusondern waren. Originel und auf dem Standpunkt eines Hellenen fein gedacht ist die Rolle des Darius; er trat nicht aus der Unterwelt oder einer stygischen Pforte hervor, sondern sprach über einem Erker oder den Zinnen seines Grabhügels (ὄχθος), der seitwärts vom Palast lag. Vgl. Schönborn Skene d. Hell. p. 192. fg. Letzterer hat aber unrecht wenn er im Widerspruch mit Hermann behauptet daſs Xerxes in Lumpen oder schlechten zerriſsenen Kleidern aufgetreten sei; Worte wie 1080. πέπλον δ' ἐπέρρηξα gehen auf vergangene Tage. Zuletzt läſst sich noch das Urtheil von Rapp Geschichte d. Griech. Schauspiels, Tüb. 1862. erwähnen, der manchen ungeschlachten Einfall naiv vorträgt: dieses Stück heiſst ihm das schlechteste des Aeschylus, aber sein gröſstes und interessantestes, weil er ein historisches Drama (freilich in ungefüger Kunstform) unternahm aus der neuesten Geschichte zu machen und hiedurch zwei Jahrtausende anticipirt. Er hätte doch hinzufügen sollen daſs der Dichter sein historisches Drama keineswegs in tagheller Beleuchtung vortrug, sondern um der Objektivität willen in den Orient verlegt und für die volle Wirkung des ethischen Grundgedankens die dramatische Bewegung aufgehoben hat.

4. *Ὀρέστεια*, der trilogische Verein von *Ἀγαμέμνων*, *Χοηφόροι*, *Εὐμενίδες*, nebst dem Satyrspiel *Πρωτεύς*, wurde siegreich aufgeführt Ol. 80, 2. (458) Aeschylus hat mit diesem Meisterwerk der älteren tragischen Bühne zu gleicher Zeit seine dichterische Laufbahn und seine Stellung zur Attischen Politik abgeschloſsen. Wir bewundern in der Orestia das vollkommenste Bild einer Trilogie, einer dreitheiligen, organisch entwickelten, in scharfen Kontrasten gegliederten Handlung, welche reicher und bewegter als irgend bei diesem Dichter den Verlauf eines in entfernten und nahen Ursachen verketteten Unheils schildert und durch Satz und Gegensatz bis zur Versöhnung gelangt. Indem sie den Endpunkt eines schweren ethischen Prozesses im hohen Alterthum herbeiführt, kommt auch ein vernünftiger Abschluſs im sittlichen Leben der Menschheit zur Anschauung, und zwar nicht durch freien Entschluſs und als bewuſste That eines unheilbar leidenden Geschlechts, welches zur Spitze des Frevels vorgerückt war, sondern als auſserordentliche Gunst durch einen Vertrag göttlicher Mächte, welche zum Heil der Gesellschaft vermittelnd in die dämonische Gewalt des Naturrechts eingreifen und seiner erbar-

menlos strafenden Hand ein Ziel gebieten, wo Menschen unvermögend sind die durch den rohen Trieb der Blutrache fortwuchernde Schuld zu tilgen. Aeschylus ist sich überall seiner grofsen Aufgabe bewufst geblieben, und hat mit einem seltnen Aufwand an geistiger Kraft, in Erfindung und Erhabenheit des Tons, in religiösem Tiefsinn, in Gehalt und Fülle der formalen Mittel, hier ein Denkmal der idealen Poesie geschaffen, dem kein späterer Dichter ein ähnliches an die Seite setzen konnte. In dieser Tri- 270 logie wirken alle Vorzüge des hohen tragischen Stils zusammen: Reinheit und Würde des klaren Glaubens, Vielseitigkeit und Tiefe der Gedanken, Fülle der Charakteristik und strenge Bedingtheit der dramatischen Komposition, malerische Plastik und Feuer der Leidenschaft (namentlich in den Eumeniden), glänzende Phantasie und Pracht der Form in Ausdruck und Bildern, wodurch Agamemnon (p. 261. fg.) die Weihe des vom edelsten Schmuck der Dichtung gehobenen Kunstwerks empfängt und über gewohnte Rede sich erhebt; wenngleich dieser Reichthum ihn auch drückt und oft über das scenische Mafs ausdehnt, besonders aber in seinen melischen Theilen erschwert. Diesen Grad der Vollkommenheit bewundert man um so mehr als Aeschylus, der seine Mittel in geistiger Frische durchweg beherrscht, damals dem Greisenalter nahe stand. Vom Satyrspiel Proteus läfst sich annehmen dafs es der Widerschein des ernsten tragischen Themas war und ein gemüthliches Beiwerk füllte, welches an einen Wink im Agamemnon anknüpfend den weitverzweigten Mythos schlofs. Vermuthlich wurden darin desKönigs Menelaus Irrfahrten und Abenteuer in Aegypten auf Grund der Homerischen Fabel geschildert, zuletzt diesem anderen Mitglied des Atridenhauses die Heimkehr geweissagt. Einen ausgezeichneten Fortschritt zeigt der Dichter auch in der Form, da seine Darstellung methodisch in den drei Stufen der Trilogie wechselt. Sie hat im Agamemnon ihren vollen Glanz, zum Nachtheil des leichtèn Verständnisses, entfaltet: der Vortrag ist schwer und feierlich, kühn und voll des hohen Schwunges, der auf die iambischen Theile, sogar wo geringere Personen reden (nur naiver ge-

halten und in ermäfsigter Korrektheit, p. 256.), mit gleicher Energie sich erstreckt als auf die weitschichtigen lyrischen Massen; langsam bewegt sich der pathetische Stil von einem bedeutsamen Moment zum anderen und verweilt abwechselnd in Erzählung, Gespräch und Reflexion, bis zu jenem Grade der Ausführlichkeit und Wortfülle, welcher den beträchtlichen Umfang von beinah 1700 Versen erklärlich macht. Dieser Glanz und Schwung ermäfsigt sich in den Choephoren; die Rede wird einfacher, der Ton gedämpft und zu tiefer Betrübnifs herab gestimmt, nur kurz vor der Katastrophe beginnt er sich zu heben und in ra- 271 scheren Flufs einzulenken. Wiederum steigt der Ausdruck in den Eumeniden, der Stil ist lebhaft und oft leidenschaftlich, aber präzis und hält sich in Schranken; der versöhnende Schlufs mildert auch die Diktion und beruhigt ihren im höchsten Pathos würdevollen Gang. Aehnlich ist die Verschiedenheit in der dramatischen Handlung, in den Charakteren und im Gebrauch des Chores.

Agamemnon glänzt wie kein anderes Stück des Aeschylus durch Reichthum der Erfindung und Scenerie. Der Plan ist einfach, fast durchsichtig und ohne Verwickelung angelegt. Die Handlung bewegt sich in einem langsamen Stufengang und wird mit Bedacht verzögert, aber energisch und mit einleuchtender Gewifsheit rückt sie schrittweise dem Ziele näher. Mit ungewohnter Kühnheit hat der Dichter Zeit und Ort über das erlaubte Mafs der Bühne hinaus zusammengefafst und Handlungen, die viele Zeit auf entlegenem Schauplatz forderten, in einen ausgedehnten Mythos gedrängt: hieraus ist ein gehaltvoller und abgeschlofsener Sagenkreis hervorgegangen. Diesen drastischen Stoff durchwirkt er mit einer Fülle von Ideen, und indem er das Gemüth durch den Ernst des Gedankens in steter Spannung erhält und bei jedem Abschnitt zu den würdigsten Betrachtungen erhebt, werden Einbildungskraft, Gefühl und Reflexion nach einander in Anspruch genommen. Man erstaunt anfangs wie sehr trotz der schlichten Mittel diese Folge glänzender und schauervoller Ereignisse, die sich im Widerschein sittlicher Wahrheiten entfalten und

aus ihnen begriffen werden, ein vollkommenes Pathos erzeugt; man erkennt aber allmälich die Macht des Genies, das aus zerstreuten Elementen ein zusammenhängendes Kunstwerk schuf, und lernt die Gründlichkeit der Arbeit schätzen, wodurch ein Stufengang von Begebenheiten und Gedanken angelegt und gesteigert wird. Die Gewalt des furchtbaren Stoffes empfängt von der Erhabenheit der Anschauungen über das Sittengesetz und den Gang des menschlichen Lebens ihre volle Wirkung; denn diese sind der ideale Kern, aus dem der Mythos in einer Gegenwirkung der Personen sich entwickelt. Vergangenheit und Zukunft werden mit einander verknüpft, die Zukunft folgt nothwendig aus der bösen Vergangenheit; der Chor setzt beides in Zusammenhang und erhält hiedurch die Stimmungen im Gleichgewicht. Wenn er aber auch unbeirrt von der überraschenden Gegenwart auf sittliche Forderungen mit strengem Urtheil zurückgeht, so bleibt er doch stets ein theilnehmender Betrachter, der je näher ihm die Katastrophe rückt voll düsterer Ahnungen vor dem göttlichen 272 Strafgericht schaudert, der die Nothwendigkeit eines schlimmen Endes fast ungläubig in die Ferne schiebt. Immer erblickt er einen trüben Hintergrund der starke Schatten auf die kommenden Ereignisse wirft, und seine Gedanken verweilen beim greuelhaften Hause der Atriden, besonders aber bei dem Opfertode der Iphigenie durch ihren von Ehrgeiz verblendeten Vater. Seine Bedenken nährt das Glück des Agamemnon, den die Eroberung von Troja zur höchsten aber bedenklichen Stufe des menschlichen Looses hebt, aber es scheint noch keinen schlimmen Ausgang vorzubedeuten; um so stärker ergreift der Rückschlag im jähen Wechsel. Das Drama beginnt mit dem längst erwarteten Ende des zehnjährigen Kriegs: der Fall von Troja wird unmittelbar durch Telegraphenfeuer mit unverhoffter Schnelligkeit verkündet, dann von allen Seiten bis zur Ueberzeugung bestätigt, indem zuerst ein Bote die Rückkehr des kaum aus einem verderblichen Seesturm geretteten Heerführers berichtet, später der König selbst erscheint, von der gefangenen Kasandra begleitet. Frömmig-

keit und edle Gesinnung spricht er in schönen Worten und Zügen aus und verräth eine geradsinnige tüchtige Persönlichkeit; diesem Wesen entspricht auch dafs er arglos seiner heuchlerischen Gemalin ins Haus folgt. Indessen verzögert Aeschylus die Katastrophe, läfst aber gründlich auf sie durch die Rolle des bedeutendsten Schauspielers vorbereiten. Kasandra, dem Agamemnon als schönster Preis der Beute verliehen, nachdem sie das Unglück der Vaterstadt getheilt hatte, wird auch in das Verhängnifs des Siegers gerissen; ihre Person vereinigt alles was ein schmerzliches Mitgefühl erregen mufs, ungeheures Mifsgeschick in blühender Jugend, jungfräuliche Reinheit und prophetischen Charakter, der noch im Schwung ihrer enthusiastischen Klagen hervorleuchtet. Der Dichter hat diese von ihm frei erfundene Rolle nicht nur mit grofser Zartheit gefafst, sondern auch wie nirgend weiter (p. 253.) mit allem Reiz der persönlichen Wahrheit und Empfindung ausgestattet. Diese Scene bewunderte das Alterthum mit Recht: sie bildet den Höhepunkt des Stücks, und Kasandra, dere Gespräch mit dem Chor in eine Reihe von Monologen ausläuft, übernimmt als prophetisches Organ den Beruf, in ergreifender Form die nächsten Ereignisse dem überraschten Chor zu verkünden und den sittlichen Zusam-
275 menhang zu vergegenwärtigen, in dem die schreckliche Zukunft mit der Vergangenheit der Atriden stehe. Dann erfüllt Klytaemnestra mit kalter Berechnung das Schicksal des Hauses, und ermordet hinterlistig ihren klug und gleifsnerisch umgarnten Gemal zugleich mit Kasandra; sie hatte zwar längst von ihm als dem Mörder ihrer Tochter sich abgewandt und dachte vielleicht den Frevel zu rächen, allmälich aber durch unreine Leidenschaft verstrickt ergab sie sich dem Aegisth, dem schlimmsten Feinde der Atriden, zumal da sie sah dafs ein Mann zur Ausführung ihrer Pläne nothwendig war. Nach vollbrachter That zeigt sie, von Hochmuth und dämonischer Mordlust glühend, im Gespräch mit dem Chor und in langem Wechselgesang die Furchtbarkeit eines starren unbeugsamen Charakters, und an der Seite des Buhlen trotzt sie mit Stolz der angedrohten Vergeltung.

Die getreuen Bürger Agamemnons (der Chor, der zuletzt aus seiner beschaulichen Stellung in eine thätige Rolle übergeht und seiner sittlichen Entrüstung den herbesten Ausdruck gibt) müssen widerwillig der Gewalt weichen; der Schlufs ist aufregend und gespannt. Nach der Mitte des Dramas hebt sich die Charakteristik bis zur individuellen Zeichnung: gegen die typische Fafsung des Königs in Agamemnons Person tritt die heuchlerische Klytaemnestra gewandt und entschlofsen hervor und ein mit den Farben des hohen Pathos geschmückter Vortrag begleitet den Schwung ihrer Thaten und Gedanken; Aegisth erscheint neben ihr niedrig und dienstbar; der Chor der Greise welcher im entscheidenden Augenblick bedenklich und ungläubig wartet, ermannt sich und behauptet jenen beiden gegenüber würdig die Rechte des Gewissens.

Das Mittelstück die Choephoren ist bestimmt einen Muttermord, den rohen Satzungen der Blutrache gemäfs, einzuführen und als unvermeidliches Ergebnifs früherer Schuld zu begründen. Hiermit stimmt der trübe melancholische Ton, die fast peinliche Breite der vorbereitenden Scenen; dieser Zweck fordert auch das Uebergewicht eines Charakters, und um Orestes gruppiren sich in einer Stufenfolge die mitwirkenden Personen, während die Rollen von Aegisth und Klytaemnestra zurücktreten. Der innerste schwere Gedanke des Dramas beherrscht so sehr die knapp gemessene Handlung, dafs die Charakteristik und dramatische Komposition in äufserster Einfachheit bis zur Trockenheit sich erhält und einen naiven Ton gestattet, der in den Worten einer unbedeutenden Rolle, der Wärterin, nicht wenig überrascht. Beim Beginn ist der Schauplatz nahe dem Grabmal des Agamemnon, muthmafslich im Hintergrund des Scenenraums. Durch ängstliche Träume geschreckt läfst dort Klytaemnestra den Chor der Dienerinnen ein Todtenopfer darbringen, aber Elektra heifst sie die Bestimmung desselben ins Gegentheil ändern, worauf sie die Rachegötter anfleht. Dieser Eingang führt schicklich aber kunstlos zur Erkennung des Orestes, welcher längst beobachtend im Hintergrunde steht, dann zur bedeutsamsten Scene des

Ganzen, zum langen feierlichen Kommos, in dem die Geschwister mit dem Chore verbündet für das von Apollon 274 gebotene Werk der Rache sich kräftigen. Die Schwere des bevorstehenden Schrittes hebt das religiöse Gewicht und die Weihe des energischen Kommos und rechtfertigt die Länge des Wechselgesangs: im peinlichen Kampf des Gewissens mit der kindlichen Pflicht werden die Gemüther entflammt und zum bittersten Hafs gegen die Machthaber gestachelt, welche das Verbrechen am König noch durch Schmach erhöhten. Die Geschwister stellen mit innigem Gebet die That vertrauenvoll unter den Schutz ihres Vaters und der unterirdischen Mächte. Das Gelingen des Plans bewirkt alsdann eine List des Orestes, der durch die falsche Nachricht von seinem Tode die Königin täuscht, hierauf den Aegisth gewaltsam überrascht und seine Mutter nach kurzem Wortwechsel, doch nicht ohne heftigen Seelenkampf tödtet. Während er aber beim Anblick beider Leichen, die durch ein Ekkyklem gezeigt werden, über das göttliche Strafgericht nachdenkt und sich in seinem Gewissen mit dem Gebot des Pythischen Orakels rechtfertigt, verwirren ihn schreckliche Bilder der unsichtbaren Erinyen; von Wahnsinn getrieben flieht er zum Delphischen Heiligthum. Einen erheblichen Raum des mäfsigen Dramas füllen Betrachtungen des Chors, der das Rachewerk moralisch begründen soll. Die Sprache dieses Stücks ist herb und hart, selten schön, noch weniger mit dem Glanz der beiden anderen trilogischen Glieder zu vergleichen. Freilich hat die Form durch schlechte Tradition des Textes und Lücken vom Eingang an empfindlich gelitten; am wenigsten befriedigt der Kommos.

In den Eumeniden geht alle Handlung an die Götter über, welche die streitenden Interessen vermitteln. Frühzeitig wandelt sich das Stück in ein dämonisches Schauspiel um, und die Person des Orestes tritt bald gegen seine That zurück. Nachdem im Hause der Atriden eine Rachethat auf die andere gefolgt war und ein wildes Gelüst unter den Blutsverwandten sich vererbt hatte, sollte nach dem Beschlufs des Zeus die lange Kette der Frevel

ihr Ziel finden. Seinem Willen gemäfs befahl Apollon den Tod der Mutter durch den eigenen Sohn, und Orestes rächt seinen Vater: die Verletzung der ehelichen Bande wurde durch Muttermord gebüfst, aber die Heiligkeit des natürlichen Rechts, die Veste der Gesellschaft untergraben. Jeder irdischen Macht war ein Ausweg versagt, durch den der Mensch aus eigener Kraft sein Gewissen beschwichtigen und zugleich die gekränkten Ordnungen sühnen konnte. Daher übertrug der Tragiker diesen Streit allein an die 275 Götter, und liefs die Vertreter des alten Rechts, die Erinyen oder die dunklen Naturgötter, welche zur Oberwelt emporsteigend den Muttermörder unerbittlich verfolgen, ihren rechtlichen Anspruch gegenüber dem Zeus und seinem Geschlecht erheben, denen der Geist des Sittengesetzes höher steht als die starre Vergeltung. Beide göttliche Parteien erscheinen nun und streiten in einem Prozefs gleichberechtigter Gewalten um die Seele des angeklagten. Ein solcher Kampf mufste schroff sein und geringe Hoffnung auf Abkommen und Einverständnifs bieten, da der antike Dichter die strafende Gerechtigkeit durch keinen Eingriff der göttlichen Gnade schwächen durfte. Dennoch hat Aeschylus in seinem Tiefsinn erkannt dafs diese Kluft nur durch eine Vermittelung im Wege neuer Institutionen sich ausfüllen liefs. Orestes mufs in den Hintergrund weichen, denn er war nur ein leidendes Werkzeug des Orakels; der schwebende Handel geht daher über persönliche Fragen hinaus, und die Scene wird von Delphi nach Athen verlegt. Apollon entläfst seinen Schützling im Eingang des Dramas aus seinem Tempel, wo der Kreis der eingeschläferten Erinyen ihn belagert hielt, und heifst ihn gesühnt und ermuthigt unter Geleit des Hermes nach der Burg Athens ziehen, wo das Ende seiner Leiden bevorstehe; sofort heften sich an seine Ferse die Göttinnen, welche durch den Schatten der Klytaemnestra aufgescheucht, vom Gott ausgewiesen werden, und folgen ihm nach Athen. Dort am Standbilde der Athene von den furchtbaren Plagegeistern umringt und mit einem verstrickenden Gesang der Verdammnifs geweiht, wird Orestes von der Göttin selbst, die

sein Gebet erhört und beider Anspruch vernimmt, an den frisch eingesetzten Blutgerichtshof oder Areopagus verwiesen, zuletzt durch Stimmengleichheit, die künftig den gesetzlichen Akt der Gnade bedeuten soll, losgesprochen; hierauf bekennt er sich lebhaft den Athenern zum Dank verpflichtet, und als ihr Bundesgenosse kehrt er in seine Heimat zurück. Mythos und Schickungen der Atriden sind hiemit abgethan. So wird das volle Gewicht der Entscheidung in die Sitzung des Gerichts verlegt, vor dem Apollon als Anwalt des Mörders gegenüber den anklagenden Erinyen auftritt; diese rechtfertigen in zwei Chorliedern und in heftigem Wortwechsel die rauhe Gerechtigkeit ihres uner-276 läfslichen Amtes, doch der Wille des höchsten Gottes und der Vorzug des männlichen Geschlechts, zumal des fürstlichen Mannes, gelten als rechtfertigende Momente für die mildere Praxis. Das alte Recht mufs weichen, um so heifser entbrennt die Leidenschaft der Erinyen und ihrem Zorn entströmen verderbliche Drohungen wider Athen; aber Athene wird nicht müde sie mit schonender Beredsamkeit zu besänftigen, und wendet den Groll der Göttinnen, nachdem sie wiederholt ihnen die geziemenden Ehren, wie nirgend sonst unter Hellenen, im Attischen Kult zugesichert hat. Nach längerem Sträuben nehmen sie die Verheifsungen an und ziehen unter vielfältigen Segenswünschen für Attikas Heil, Eumeniden genannt und verehrt, in ihr Heiligthum; einheimische Chöre geben ihnen mit Fackeln und religiösem Grufs das feierliche Geleit. Der Stil der Eumeniden ist bis zur Härte streng und erhaben, der Ausdruck aber lebhaft und ungeachtet aller Einfalt ergreifend durch Schwung und Adel der Diktion. Aeschylus hat sehr wohl gefühlt dafs jener gesteigerte Rifs in der uralten Weltordnung, welcher auf dem Wege zur Humanität die Götter des Lichts in eine fast unlösbare Fehde mit den Göttern des alten Rechts und der Unterwelt zog, nur durch einen Sprung sich entfernen liefs; auch bewährt der Dichter darin feinen Takt und warme Vaterlandsliebe, dafs er die dämonischen Elemente des fremden Mythos läutert und ihn durch eine politische Wendung (p. 181.) veredelt in die Heimat über-

leitet. So kamen die Verwickelungen der alterthümlichen Sage zum Abschlufs und gewannen für Athen ein gemüthliches Interesse, dem sie bleibenden Segen in zwei heilsamen Stiftungen brachten, im Areopagus als dem gesetzlichen Richter der Blutschuld und in dem mit ihm eng verknüpften Kult der Eumeniden, wodurch jener Zwiespalt der Götter für immer Ruhe fand. Diese Spitze der Dichtung läfst aber noch ein anderes patriotisches Motiv erkennen, welches ihre tiefe sittliche Bedeutung erhöht; vielleicht hat es den Anlafs zur Trilogie selbst und zum ausgedehnten Plan derselben gegeben. Sie fiel nemlich in den Zeitpunkt einer heftigen demokratischen Bewegung, als Perikles und Ephialtes den Areopagus seiner obersten sittenrichterlichen Macht beraubten. Aeschylus sprach damals im Geiste der strengen Politik ein warmes Wort zum Schutz der ehrwürdigen Behörde, in der er den Schwerpunkt der Attischen Verfassung, die Gewähr eines besonnenen Gleichgewichts sah: mit dem Areopagus sei der Ursprung alter religiöser Satzungen verknüpft, an seinen ungeschmälerten Bestand durch die Götter das Glück und der Ruhm des Staats gebunden. Allein Aeschylus stand hier vereinsamt unter den Athenern: sie ehrten nur den hochherzigen und genialen Dichter mit dem Preise, seine politischen Wünsche blieben unerfüllt. 277

Leider ist der Text dieses Meisterstücks überall und besonders in den melischen Partien sehr verdorben, auch durch nicht geringe Lücken und wider Erwarten durch Interpolationen entstellt; ein so schlimmer Zustand der Ueberlieferung, welcher bei nur mäfsigen Mitteln selten der Konjekturalkritik einen sicheren Anhalt bietet, mufs die grofsen Schwierigkeiten der Erklärung mehr als anderwärts im Aeschylus steigern. Wir besitzen eine kleine Zahl von Handschriften, die stark gelitten haben und in den zwei letzten Stücken an Werth verlieren; eine Zeitlang war Agamemnon zum gröfseren Theil verstümmelt, und im Urcodex mit den Choephoren dergestalt zusammengeflossen, dafs der Schlufs des ersteren einiges eingebüfst, letztere den Eingang, bis auf einen kleinen Ueberrest, verloren haben. Demnach ist hier der Kritik ein freier Spielraum eröffnet;

nur steht der Erfolg außer Verhältniß zu den aufgewandten Mühen.

4. *Ὀρέστεια* als Gesamttitel der Trilogie oder (mit Berechnung des Proteus) der Tetralogie beruht auf Aristoph. *Ran.* 1135. *πρῶτον δέ μοι τὸν ἐξ Ὀρεστείας λέγε*, und dem Scholion zufolge (p. 145. unten) auf den Didaskalien. Analog nennt derselbe Komiker den Komplex Bacchischer Mythen, deren Mittelpunkt im Schicksal des Königs Lykurgos lag, die Lykurgie, wiewohl *Λυκοῦργος* nur das Satyrspiel hieß und sein Citat nicht aus diesem stammt, *Thesm.* 141. *ἐκ τῆς Λυκουργείας ἐρέσθαι βούλομαι.* Man liebte wol eine so bequeme Benennung, die nicht gerade diplomatisch zu sein brauchte; mit ihr führt Aristophanes den Prolog der Choephoren ein, und zwar geht nach der freien Attischen Syntax *τὸν* auf einen beliebigen Prolog, wofür *τιν'* die Vermuthung von Wieseler in Zeitschr. f. Alterth. 1844. Nr. 20. vielleicht bloß dem Deutschen Leser gefällt. Dramaturgische Analyse des Ganzen bei Genelli Theater p. 158—243. Hermann *de re scenica in Aesch. Orestea*, L. 1846. Sommerbrodt *de Aeschyli re scenica*, 3 Progr. Liegnitz u. Anclam 1848—1858. Die vielen mißlichen Fragen über die scenischen Einrichtungen in den Eumeniden hat Schönborn Die Skene der Hellenen p. 205. ff. sorgtältig zu bestimmen versucht; doch sind manche Möglichkeiten hiedurch nicht ausgeschlossen, um so weniger als der Dichter das örtliche Detail nur leicht andeutet. Vom sittlichen Motiv unter anderen Nägelsbach im Erlanger Programm 1843. (vgl. p. 199.) Oresteia Gr. u. Deutsch herausg. v. J. Franz Leipz. 1846. *ed. Paley*, Cant. 1845. 1852. Agamemnon: die Menge der Ausgaben und Beiträge (die Zahl der Programme läßt sich schon jetzt nur unvollständig berechnen) ist in unseren Tagen maßlos gewachsen, und der Wetteifer derer welche den schlimmen Text um jeden Preis zu bessern, selbst dem Dichter nachzudichten bemüht sind oder ihn gar überbieten, grenzt an den Schwang einer Epidemie. Zu den Curiosa früherer Zeiten gehört der Kommentar des Romanschreibers A. Lafontaine zu Ag. u. Cho. Halle 1822. Die erste verdienstliche Bearbeitung gab Blomfield 1818. (1826) vermehrt im Leipziger Abdruck 1823. Weiterhin hat vor anderen Hermann gefördert. *Ed. c. comm. Klausen*, Gotha 1833. (bearbeitet von Enger, L. 1863.) Schulausgabe 278 mit erläuternden Anm. v. R. Enger, L. 1855. *Recens. — et comment. crit. adiecit* S. Karsten, Trai. 1855. Nachgelassene Arbeit: erklärt von F. W. Schneidewin, Berl. 1856. recens. H. Weil, Gieß. 1858. M. Uebers. u. Erkl. aus d. Nachlaß v. Nägelsbach, Erl. 1863. (Dess. *Quaestiones Aeschyleae*, Erl. 1859.) Gr. u. D. m. Comm. von Keck, L. 1863. *Comment. instruxit* I. A. C. van Heusde, Hag. 1864. Uebers. v. W. v. Humboldt, Lpz. 1816. (1857) 4.

u. in dess. Werken Th. 3. Kritische Monogr. v. Goefs, Petersen in *Misc. Hafn.* 1817. Philol. Beitr. aus d. Schweiz von Bremi u. Orelli I. 193. ff. Programme von Bamberger Braunschw. 1835. Halm München 1835. Emperius, Thiersch, Ahrens Studien z. Agam. im Suppl. I. II. des Philologus, Gött. 1860. u. a. Martin *Obss. crit. in Aesch. Oresteam*, Posen 1837. Choephori: Bearbeitungen v. Schwenck, Blomfield, Klausen; v. F. Bamberger, *Gott.* 1840. vgl. Ahrens in ALZ. 1841. Apr. *Cho. c. annot. ed.* A. de Jongh, Trai. 1856. m. Engl. Noten v. J. Conington, L. 1857. Zur Kritik R. Merkel Vier Chöre der Cho. Gotha 1863. und Progr. v. J. Müller, Erl. 1867. Mit Emendation des übel erhaltenen Kommos beschäftigt sich unter anderen Enger im Rhein. Mus. N.F. XII. Die Citation des Agamemnon statt der Cho bei Pollux und Hesychius (Herm. in *Arist. Poet.* p. 110.) läfst vielleicht annehmen dafs schon damals beide Stücke, welche zuerst Robortellus schied, zusammengeflossen waren; gewifs hatte man frühzeitig das erste Blatt der Cho. verloren und anderes verstellt, namentlich hatte der jetzige v. 124. sich nach v. 163. verirrt. Weiterhin wächst in diesem Stück die Zahl der Lücken und Verderbungen, deren ein grofser Theil durch scharfsinnige Versuche, worunter die von Hermann obenan stehen, blofs übertüncht oder recht empfindlich geworden ist. Besonders mifsfällt die Steifheit des Vortrags, wie im trocknen zweiten Chorlied *Πολλὰ μὲν γᾶ*, den keine Kritik geniefsbar macht; den Dichter des Agamemnon wird man kaum wieder erkennen. Interpolationen der Schauspieler sind p. 244. erwähnt; hiezu kommen die beiden Verse v. 145. fg. Die Zahl der Einschiebsel ist aber in den Eumeniden gröfser. Ungünstige Vergleichungen dieses Dramas mit den entsprechenden des Sophokles und Euripides sind mehrmals (p. 178.) angestellt worden; freilich ist es schwer im Angesicht der Sophokleischen Elektra gegen unseren Dichter gerecht zu sein. Schon die trilogische Stellung des Stücks setzt ihn in Nachtheil, denn sie macht die Cho. zur Stufe, die das Unheil im Hause der Atriden seiner endlichen Lösung näher bringt; deshalb aber war ihr nur geringe Freiheit in Plan und Charakteren verstattet, und ihr Thema, der unfreiwillig und weniger durch sittliche Nothwendigkeit als durch göttliches Gebot herbeigeführte Muttermord, hat über das Ganze, das im trübsten Dämmerlicht schwebt, einen Geist der Schwermuth (Herm. *Opusc.* II. p. 311. *ut tota fabula lyricam indolem spiret*) verbreitet. Eumenides: den Titel selbst bezweifelt Müller Eum. p. 177. weil Aeschylus überall nur Erinyen nennt. Indessen hat Hermann Eum. p. 117. ff. aus Angaben der Grammatiker dargethan dafs kurz vor dem Schlufs, wo die neue Benennung im Attischen Kult ausgesprochen sein mufs, dieser Theil der Rede lückenhaft ist. Uebrigens steht der Titel (s. Passow *Opusc.* p. 92.) im 279

Alterthum fest. *C. obss.* G. Wakefield, *Lond.* 1794. *ed.* Hermann, *L.* 1799. *c. Schol. ed.* Schwenck 1821. rec. G. Burges, Lond. 1822. Gr. u. Deutsch m. erläut. Abhandl. v. K. O. Müller, Gött. 1833. 4. mit Nachtrag; Angriff v. Fritzsche, L. 1835. Recension von Hermann in Wiener Jahrb. LXIV. *Opusc.* VI, 2. und im Abdruck Lpz. 1835. nebst Aufsätzen in *Opp.* VII. Recogn. Guil. Linwood, Ox. 1844. Deutsch m. Anm. v. G. F. Schömann, Greifsw. 1845. (rec. R. Merkel) Gothae 1857. Fr. Wieseler *Coniectanea in Eumen. Gott.* 1839. Progr. v. Wunder, Grimma 1854. Das politische Motiv (ausführlich erörtert von Müller p. 115. ff.) liegt in den Worten v. 680—698. Ihr scharfer Ton gleicht einer Appellation an die Partei der Eupatriden. Mag man nun annehmen dafs die Schwächung des Areopagus damals bereits durch ein Gesetz vollendet oder (wie man meistentheils glaubt) noch im Anzuge war: immer wird die Kühnheit und Kraft jenes Einspruchs überraschen, wenn auch die Stimmung des Dichters nicht in demselben Licht erscheinen kann. Sintenis macht in *Plut. Pericl.* 9. p, 107. wahrscheinlich dafs Ephialtes schon am Schlufs der 79. Ol. durchdrang; wofern nun Cimon bei seiner Rückkehr jenen Beschlufs rückgängig machen wollte, so glaubt man leicht dafs Aeschylus ihm sich anschlofs und dem gefallenen Bollwerk der Aristokratie das Wort redete. Beide Männer traf ein ähnliches Schicksal: Cimon wurde von der demokratischen Partei verdrängt, der Dichter sah sich sogleich nach dem Siege seiner Orestie veranlafst die Heimat zu verlafsen. Vgl. Welcker Tril. p. 521. fg. Athen war wol damals wenig geneigt die so feierlichen Warnungen des Dichters willig anzuhören, als er Mafs im Genufs der demokratischen Freiheit empfahl und den Einflufs innerer Parteiung durch auswärtigen Krieg, durch Begierde nach Ruhm und Sieg zu brechen rieth.

7. *Ἱκέτιδες*, ein Stück aus ungewisser Zeit, darf man sicher für eine der frühen Arbeiten des Dichters halten. Zwar scheint die Spur einiger politischer Anspielungen auf einen Bund, der zwischen Argos und Athen um Ol. 79, 4. betrieben worden, zu deuten und man hat demgemäfs die Aufführung kurz vor die Zeit der Orestie gesetzt; aber dieser Hypothese widerspricht der künstlerische Werth des Dramas. Sein Stil ist in hohem Grade schlicht und trocken, abgerissen und ohne Glanz, der Dialog nüchtern, die chorischen Theile häufig breit und redselig, der Wortgebrauch aber hat wie sonst nirgend alterthümliche Färbung und macht den eigenthümlichsten Eindruck durch

eine Mehrzahl veralteter oder seltner Wörter, welche das fremde Wesen (p. 265.) der Danaiden malen. Nicht weniger auffallend ist die Haltung der kurz gegliederten Sätze; selten erfreut der Dichter durch Bilder und schönen Ausdruck. Doch ist der Ton der Chorlieder zart und religiös, die Versmafse klingen einfach und anmuthig. Aus Form und Gedanken weht ein Hauch des naiven Alterthums, entsprechend den Sagen der orientalischen Welt; sonst erinnert weniges an das Genie des Dichters, nichts an die gereifte Kunst seines Alters. Die Handlung rückt einfach vor und findet einen nur vorläufigen Abschlufs; die Hauptperson ist der Chor. Man würde das Stück unter die fafslichsten zählen, wäre nicht der Text durch sehr schlimme, gegen Ende wachsende Verderbungen zerrüttet. Mit den nüchternen Formen der Komposition stimmt die fast abstrakte Haltung der Charaktere, welche trocken gezeichnet oder blofs skizzirt sind, dann der Mangel an dramatischer Aktion, an Spannung und Pathos. Die Hauptrolle gehört dem Chor der Danaiden; sie verweilen daher meistentheils auf der Bühne, nahe der Küste von Argos in öder Landschaft, worin fast nur Altäre hervortreten. Sie waren vor den Bewerbungen der Aegyptussöhne, von ihrem Vater geleitet, nach Argos entflohen; dort suchen sie mit Bangigkeit an den Altären einen Schutz, und bestürmen durch eindringliche Bitte den ohne merkliches Gefolge genahten, ängstlichen und unentschlossenen König, dafs er nach manchen Bedenken ihre Sache der Volksversammlung vortragen will. Der einmüthige Beschlufs der Argivischen Gemeine sichert ihnen Aufenthalt und Hülfe; sie sprechen dafür dankbar ihre lebhaften Wünsche für die Retter aus. Bald darauf aber werden sie bei der Ankunft eines feindlichen Schiffes von höchster Angst ergriffen, ein Herold der Aegyptischen Partei beginnt in Abwesenheit des Danaus sie gewaltsam fortzuziehen, ihre Verzweiflung erreicht das äufserste Mafs, bis endlich der König in Eile sie schützt und unter Obhut seines Gefolges stellt; sie sollen zuletzt in die Stadt einziehen und dort, von ihren Dienerinnen begleitet, sich Wohnungen erwählen. Hiermit endet die

Handlung; die väterlichen Warnungen neben den getheilten Stimmen des Chors lassen Ahnungen von einem düsteren Schicksal, welches ihnen in der Ehe bevorsteht, leise durchklingen. Ueberblickt man diese Skizze, so kann ein Stück, das aus einigen knappen Scenen sich zusammensetzt, nur den Werth einer Exposition haben oder ein Vorspiel bedeuten, welches die bewegten und entscheidenden Kämpfe zwischen den Geschlechtern des Aegyptus und Danaus vorbereitet. Sicher war eine Fortsetzung das verlorne Drama 231 Δαναΐδες, worin Aeschylus wol der überlieferten Fabel folgte: die erzwungene Vermälung der Danaiden, der auf Befehl ihres Vaters an den Aegyptiaden verübte Mord, der Prozefs der Hypermnestra, der einzigen welche des Gemals schonte, zuletzt die glänzende Vertheidigung derselben durch Aphrodite, schliefsend mit ihrer Lossprechung, waren die noch sichtbaren Fäden der Handlung; es scheint dafs sie in die Gründung einer neuen, durch Mythen und Tragödien klassisch gewordenen Dynastie der Argiver ausłief. Als sittliches Motiv wurde dort, wie schon im Schlufsgesang der Hiketiden, das Recht und die Freiheit der Hellenischen Ehe, gegenüber dem barbarischen Frauenlese, hervorgehoben. Nach aller Wahrscheinlichkeit waren die Supplices das erste Glied in der Trilogie, ihr Mittelstück muthmafslich die wenig genannten *Αἰγύπτιοι*.

7. Der Text der Supplices hat durch falsche Lesung und Trennung der Kapitalschrift mehr als sonst beim Aeschylus gelitten. Vermuthlich blieb das wenig gelesene Drama (Plutarch war einer der seltnen Leser) nach den Alexandrinern, aus denen Hesychius einige Glossen zog, ohne Revision. Der Mediceus ist hier alleinige Quelle der Kritik. Bearbeitungen haben spät begonnen: ed. Geo. Burges, L. 1821. C. Haupt 1828. Paley, Cant. 1844. Ed. ill. F. I. Schwerdt, Berol. 1858. II. Rec. H. Weil, Gifs. 1866. Die Schutzflehenden — nebst Comm. v. J. Oberdick, Berl. 1869. Monographien: Marckscheffel *Emend. in Suppl.* Hirschberger Progr. 1841. und im Rhein. Mus. N. F. V. p. 161—215. Tittler *Coniectanea in A. Suppl.* Brieg 1840. Bamberger in Zeitschr. f. Alterth. 1842. *Opusc.* p. 107. ff. Monogr. über den dritten Chor v. Keck, Braunschw. 1853. Vor anderen hat Hermann den Text berichtigt oder die Methode zur Berichtigung gezeigt: durch ihn ist ein grofser Theil zuerst verständlich geworden.

Die Zeit des Stücks wird ebenso verschieden beurtheilt als seine Stellung in der Trilogie. Dafs die Handlung mager ist und im ersten Ansatz pausirt, dafs ihr die Spannung fehlt, mochte Welcker nicht sehr empfinden, weil (sagt er nachsichtig) „der Stoff wie er ist einer besseren Gestaltung als die im Aeschylischen Stil gar nicht fähig scheint." Schlegel hielt dieses Drama für ein frühes Werk, bewogen durch die Genügsamkeit der Dramaturgie; er verbreitete zugleich die (durch Welcker Gr. Trag. p. 48. und Gruppe verschieden ausgebildete) Meinung, dafs es in der Mitte zwischen Aegyptiern und Danaiden stand; auch zweifelt er dafs Hypermnestra der Mittelpunkt der dritten Tragödie war. Vgl. Tittler *de Danaidum compos. dramatica*, Zeitschr. f. Alterth. 1838. p. 951. ff. Dagegen hat Böckh (dem Müller Eum. p. 123. Passow *Opusc.* p. 4. Schömann Prom. p. 85. u. a. beistimmen) die Supplices in die Nähe der Orestie, genauer an den Schlufs von Ol. 79 gerückt, als ein Bund zwischen Athen und Argos im Werke war. Letzteres schliefst man aus Beziehungen auf die Volksherrschaft in Argos und auf ein Bündnifs mit fremden Staaten, aus dem Lobe der Argiver und ähnlichen Winken, die nochmals und entschieden in *Eum.* 752. ff. wiederkehren. Wer aber unbefangen den Ton und formalen Eindruck beachtet, wird mit Hermann das Stück unter die frühesten des Dichters rechnen, auch darin ihm beistimmen dafs er *Opp.* II. p. 314. es als das erste Glied der Trilogie bezeichnet. Denn in der etwas einsylbigen Exposition wird nichts früheres vorausgesetzt, ebenso wenig aber ein wesentliches zum Sachverständnifs vermifst. Zuletzt hat auch Welcker „Des A. Schutzflehende, Aegypter u. Danaiden" Rh. Mus. N. F. IV. (Kleine Schr. IV.) die Supplices als erstes Glied in der Trilogie anerkannt, ohne über ihre Zeit ein Urtheil zu wagen. Als Mittelglied nahm er ib. XIII. 189. ff. mit Hermann und Nitzsch Sagenpoesie p. 568. die *Θαλαμοποιοί*. Doch wird hier, wo der Mangel an reichhaltigen Bruchstücken viele Kombinationen gestattet, auch die Muthmafsung von Dindorf, dafs die *Θαλαμοποιοί* das vierte Glied der Tetralogie waren, zu beachten sein. Uebrigens setzt Bergk (*comment. de cantico Suppl. Aesch. Frib.* 1857.) die Supplices zwar wegen ihrer grofsen Einfachheit und der ausgedehnten Chorlieder in eine frühe Zeit, glaubt aber dafs dieses Drama, vielleicht durch Aeschylus selbst, auf der (uns unbekannten) Bühne des demokratisirten Argos aufgeführt sei. Darin wenigstens entfernt sich diese Trilogie von anderen uns verständlichen Dichtungen des Tragikers, dafs sie nicht in sittlichen Motiven wurzelt, sondern in primitiven Sagen einer Landschaft verweilt, die fast auf den Spitzen der Hellenischen Kulturgeschichte standen. Doch geht (nach dem Vorgang von Welcker Tril. p. 398.) Müller LG. II. 92. zu weit, wenn er hierauf einen schief gefafsten Satz

gründet: „Aesch. steht durchaus noch auf dem Standpunkt, wo die National-Mythen der Griechen nicht als anmuthige Dichtungen, sondern als Zeugnisse der über Griechenlands Schicksalen waltenden Göttermacht gefafst werden" u. s. w. Zwar ahnen wir aus den wenigen (von Hermann *Opp.* II. n. 18. kombinirten) Ueberresten nur ungefähr wohin der Plan der Danaiden auslief. Aber wenn auch eingeschränkt, kann dem Dichter neben dem Moment der nationalen Entwickelung ein ethischer Gedanke zugetraut werden, den Welcker späterhin (Schr. IV. 121.) empfahl: die Bedeutung der Gesamthandlung (sagt er) „liegt in dem Ehebund, geschlofsen gerade in der Stadt der Here Teleia, als einem Muster und Vorbild der Ehe überhaupt, — und darin kann man zugleich eine religiöse Tendenz erblicken" u. s. w. Mit Recht betont er die schöne Sentenz *Suppl.* 1031. ff. Sonst reicht aber das schwunghafte Bruchstück der Danaiden Ath. XIII. p. 600. nicht hin, um über die physische Macht des Eros hinaus auch das sittliche Recht der Liebe, der auf Neigung ruhenden Ehe darzuthun. Endlich läfst die Rolle der Aphrodite, die gewifs keinen *deus ex machina* bedeutete, glauben dafs ein Gerichtshof wie in den Eumeniden unter Vorsitz der Götter angeordnet und der Ursprung sittlicher Institutionen sein Resultat war.

d. Litteratur.

4. Aus der Persönlichkeit und dem dichterischen Charakter des Aeschylus erklärt man leicht warum das Verdienst eines Mannes von so stark ausgeprägter Individualität und idealer Denkart nur von seinen nächsten Zeitgenossen völlig verstanden und in seinem reinen Werth gewürdigt werden konnte. Zwar blieb ihm im Theater ein Ehrenplatz, und Dichter von der strengen Weise des Aristophanes liefsen ihn als Symbol der antiken Tragödie gelten; als aber der veränderte Geschmack dem Euripides 283 und seinen Kunstgenossen sich zuwandte, wurde der nicht zu fafsliche, den Fragen der praktischen Gegenwart entrückte Tragiker weniger genossen, seltner gelesen und abgeschrieben. Von den Alexandrinischen Kritikern ist er nicht übersehen aber mit mäfsiger Neigung behandelt worden; ihre Kommentare sieht man spärlich genannt, und der ältere Bestand unserer Scholien, der aus den Studien des gelehrten Alterthums geschöpft sein mufs, beschränkt sich auf einen kurzen und fragmentarischen Aus-

zug. Geringen Nutzen hat die Mehrzahl jüngerer Anmerkungen aus den späten Jahrhunderten der Byzantiner, die sich ausführlich aber mit schwachem Gehalt über die drei vorderen dort fleifsig gelesenen Dramen verbreiten und mit den werthlosen Scholien der Byzantinischen Metriker schliefsen. Was der ältere Mediceus aus einer bessern und alterthümlichen Sammlung bewahrt hat, das glänzt zwar nicht durch Fülle der Notizen und Belesenheit, noch weniger durch reiche Proben Alexandrinischer Gelehrsamkeit, die Mehrzahl dieser Scholien ist vielmehr auf eine Paraphrase des dichterischen Ausdrucks gerichtet; ihr Kern zeugt aber von einem verständigen Geist der Erklärung, und sie bieten dafür ein nützliches Hülfsmittel. Kein günstiges Schicksal hat unsere Handschriften getroffen. Ihre Zahl ist ansehnlich in jenen drei fortwährend durch Schrift und Lesung verbreiteten Stücken, und von anderen sind Prometheus und Perser leidlich erhalten; doch haben hier die dialogischen Theile durch Interpolation, die melischen durch alte Verderbnifs gelitten, die Sieben auch durch Lücken in gröfserem Umfang. Weit geringer an Zahl und Werth sind die Handschriften der vier übrigen Dramen; ihr Text geht auf einen weder alten noch gründlich revidirten Stammcodex zurück, der bereits durch dieselben empfindlichen Fehler und Lücken entstellt war. Sämtliche Dramen vereinigt nur einer und der andere Codex; an der Spitze steht der ältere und wichtigere von zwei *Medicei*, der dem 10. Jahrh. angehört, jetzt mehrfach verstümmelt, doch eine Zeitlang noch soweit vollständig, dafs er für die beiden nächsten Abschriften, den jüngeren *Florentinus* (S. XIV.), den Victorius zur Ausfüllung der Orestie gebraucht hat, und den *Venetus* benutzt werden konnte. Jener alte Mediceus gilt zwar als Grundlage der diplomatischen Kritik, er ist aber häufig so verfälscht und fehlerhaft, dafs auch die Lesarten anderer Handschriften als Ueberreste der ursprünglichen Ueberlieferung in Betracht kommen. Daher ist der Text noch auf vielen Punkten von diplomatischer Reinheit entfernt, oder man darf selbst an der Möglichkeit einer sicheren Herstellung zweifeln; aber erst in unserem 284

Jahrhundert hat man angefangen einen zuverläfsigen kritischen Apparat statt des bisher dürftigen Materials zu bilden, dann mit Ernst und Methode, wo die Handschriften nicht genügen, den Verderbnifsen, Lücken und Interpolationen nachzuforschen und eine fruchtbare Konjekturalkritik auszuüben. Den ersten Versuch in der Interpretation machte **Stanley**, doch mehr mit äufserlichen Sammlungen und Parallelstellen als in eindringlicher Erklärung der Gedanken. Nach länger als einem Jahrhundert weckte **Schütz** das Interesse an dem wegen seiner Schwierigkeit zurückgesetzten Dichter, und bewies Sinn für poetische Kunst; doch hatte sein Kommentar nur den Werth einer geistreichen ästhetischen Arbeit, und er verfuhr ebenso dilettantisch in Kritik als in der Aufstellung eines kritischen Apparats. Nach so mäfsigen Vorarbeiten legte **Blomfield** neben anderen einen Grund für das philologische Studium des Dichters, welches seitdem unabläfsig gewachsen ist; man hat emsig den Text gereinigt und das Verständnifs gesichert. Aus der unvollendeten Arbeit von **Hermann**, welcher mit Geist und genialem Blick in die Form eindrang, sind wichtige Beiträge, Verbesserungen oder anregende Winke für Emendation dieser in alter Zeit verfälschten Dramen hervorgegangen; durch **W. Dindorf** ist die diplomatische Kritik in eine methodische Bahn geleitet worden.

4. **Alte Kommentare**: C. M. **Francken** *De antiquarum Aesch. interpretationum ad genuinam lectionem restituendam usu et auctoritate*, *Traiecti* 1845. Nachtrag desselben *De Aesch. Schol. Laurentianis*, in *Miscell. Philol. Ultrai.* 1854. Alte werden nur dreimal genannt: *Ἀρίσταρχος ἐν ὑπομνήματι Λυκούργου Schol. Theocr.* X, 18. (cf. Herm. *Opusc.* V. p. 12.) *οἱ ὑπομνηματισάμενοι Schol. Med. Perss.* 1. und *οἱ ὑπομνηματισταί* zu den Nereiden bei Hesychius v. *Ἐναραφόρος*. Letzterer fand nicht nur manches gute Scholium das jetzt fehlt, wie v. *Ναρθηκοπλήρωτον*, sondern auch überall reinere Lesarten, worunter die Glosse *Προςαιθρίζουσα* hervorragt, ohne welche man die wäfsrige Vulgate *Agam.* 308. kaum vertrieben hätte. Die Citation des Etym. M. v. *Προσέληνοι* p. 690. *ἐν ὑπομνήματι Προμηθέως δεσμώτου* bezieht sich auf die Byzantinische Sammlung, denn ein altes Scholion fehlt gerade dort, wo man am meisten einen gelehrten

Vermerk erwartet. Aufserdem waren Argumenta von Aristophanes verfafst, dessen Name noch im *Med.* vor *Schol. Eum.* steht. Scholia waren anfangs magere Glossen, bis Stephanus, Stanley und Butler sie mit jüngeren Nachträgen vermehrten. *Ed. pr. Fr. Robortellus, Ven.* 1552. *e cod. Ven* Aus Butler unkorrekt wiederholte Sammlung bei Schütz T. IV. Der Text war eklektisch, 285 vernachläfsigt und fern von diplomatischer Treue. Erst W. Dindorf hat den wahren Bestand, in zwei Schichten gesondert, zuverlässig und vollständig herausgegeben: *Aeschyli Tomus* III. *Scholia Graeca ex codd. aucta et emend. Ox.* 1851. Der Kern besteht in einem oft mageren Auszug aus den Kommentaren der Alexandriner, welchen nur der erste Mediceus bewahrt; hievon sondern sich die sehr ungleichen, oft breiten und ungelehrten oder wenig belehrenden Scholien aus Byzantinischer Zeit, die nur auf die drei ersten Stücke sich beschränken (wenige Bemerkungen gehen auf die Orestie), von 2 Pariser MSS. am besten vorgetragen. An der jüngsten Masse, worin auch metrische Noten (Vorarbeit die κωλομετρία des Eugenius bei Suidas) ihren Platz fanden, hat einen bedeutenden Antheil Demetrius Triclinius, den schon Valckenaer *in Phoen.* 1261. vermuthete; wir kennen noch seine Kritiken aus einem Neapolitanus mit der Zugabe von Scholien; einiges lieferte Thomas Magister. Beider Namen werden im Wiener *Cod.* 334. (M. Schmidt in d. Sitzungsber. d. phil. hist. Cl. d. Wiener Akad. d. Wiss. 1856. XXI. p. 278. ff.) neben einander genannt. Die Scholia Triclinii (worin einiger alter Bestand und meistentheils eigenes Machwerk) hat Dindorf im Philol. XX. und XXI. 198. ff. zusammengestellt. Für manche dürftige Scholien wird man noch einen anderen Verfasser als Triclinius annehmen müssen. Quellen und kritischen Werth der ältesten Scholien erörtert mit Erfolg Frey *de Aeschyli Scholiis Mediceis*, Bonner Diss. 1857. Hiezu zwei Bonner akademische Programme von Heimsoeth 1868. der die Spur älterer Scholien (d. h. solcher die nicht zum Excerpt der Scholia Medicea gehörten) nachzuweisen sucht.

Handschriften: *Mediceus S. X. Plut.* 32, 9. (mit *Soph.* und *Apollon. Rh.*) der Stammcodex, auf dessen Text alle zurückgehen; Lesarten desselben bei der Weigelschen *ed.* 1827. und bei Hermann, eine vollständige Vergleichung dankt man W. Dindorf, der auch zuerst den Werth und das Verhältnifs des Mediceus zu den übrigen MSS. (sie bieten nur zum Theil für jenen weil er lückenhaft geworden Ergänzungen und Korrekturen) sorgfältig nachgewiesen hat *praef. edd. tert. quint.* u. Philolog. XVIII. 55. ff. XX. XXI. 191. ff. *Flor. S.* XIV. gebraucht von Victorius, und *Venetus S.* XIII. eine Grundlage für Robortellus, geringer *Guelf. S.* XV. oder ein verwandter von *Aldus* gebraucht. *Flor.* und *Ven.* gelten für einen und ergänzen den *Med.* Pariser (an

ihrer Spitze *S.* XIV, 2787.) oft genannt, deren einen schon Turnebus zu den drei ersten Stücken benutzt. Ebend. *praef. E. Baeck.* p. 7. Kollationen v. Vauvilliers in *Notices et Extr.* T. I. II. IV. Notiz von A. Pierron, Par. 1869. Ueber seinen Apparat spricht Stephanus sehr schwankend; ihm oder dem Victorius verdankte man Ergänzungen des Agam. aus dem Flor. und die nicht zweifellosen drei Verse *Cho.* 712—14. Eklektische Kritik von Fr. Heimsoeth, Die Wiederherstellung der Dramen des A. Bonn 1861. Die indirekte Ueberlieferung des A. Textes, ib. 1862. Er glaubt dafs wenigstens in den drei vorderen Dramen bessere Schreibarten als der Med. gibt aus einigen MSS. (z. B. Wiener) sich gewinnen lassen.

Ausgaben und erläuternde Schriften. Die *edd. vett.* haben jetzt allen Werth verloren; von ihnen Marckscheffel im Rhein. Mus. N. F. V. p. 164. ff. *Ed. pr. Aldi, Ven.* 1518. 8. hiervon abhängig *ed. A. Turnebi, Par.* 1552. 8. Nach besseren MSS. aber willkürlich *ed. Fr. Robortelli, Ven.* 1552. 8. Alle drei gaben den Text des Agam. verstümmelt. Vollständiger und berichtigt *c. Schol. locupl. P. Victorii cura ed.* H. Stephanus 1557. 4. Der erste glückliche Kritiker war Io. Auratus (Dorat) in

286 Paris; Revision seines Schülers *Gu. Canter* 1580. *Gr. et Lat. c. Schol fragm. et comm.* Tho. Stanleii, *Lond.* 1663. f. fortgeführt *c. nott. varr. cur. C. de Pauw, Hag.* 1754. II. *A. Trag. ac fragm. recens. varr. lect. et comm. perpetuo ill. Schol. adiecit* C. G. Schütz, *Hal.* 1782. ff. 1809—22. V. Handausg. 1800. II. (cf. *Wunderlich Obss. crit. in Aesch. Gott.* 1809.) Kritische Arbeit von R. Porson (Wolf Anal. II. 284. ff.) in der *ed. Glasg.* oder *Lond.* (1794) 1806. II. Auszug der Var. im Progr. v. H. Vofs, Heidelb. 1812. Vollständigste Sammlung *c. nott. varr. (comm. Stanleii auct.) ed.* S. Butler, *Cant.* 1809—15. VIII. 8. Bearbeitung von 5 Stücken durch C. I. Blomfield: *emend. notas et glossarium adiecit, Cant.* 1810—24. Bothe 1805. und 1831. Variantensammlung *ed. A. Wellauer, L.* 1823. II. Revision von Dindorf (p. 1.), verbessert in *ed.* II. *Ox.* 1851. *ed.* III. *Lips.* 1857. abgeschlossen in *ed.* V. 1869. *Recensuit* God. Hermannus, *Lips.* 1852. II. (1859) Krit. Bearbeitung aller Stücke von H. Weil, Gifsae 1858—67. der drei ersten mit *Antigone* u. *Medea* von Brunck 1779. C. Haupt *Quaest. Aeschylearum Specimina* IV. W. Schneider m. Deutschen erkl. Anm. 1834. ff. IV. u. a. Kollektaneen von Spanheim, von F. L. Abresch *Animadv. ad Aesch. Mediob.* 1743. *Zwoll.* 1763. II. vereinigt mit Stanleys Komm. u. Emend. v. Reisig in *Apparatus crit. et exeget. in Aesch. Hal.* 1832. II. Kritische Beiträge von G. Hermann seit den *Obss. in A. et Eur.* 1798. namentlich in den *Opusc.* In unserer Zeit ist Aeschylus von einer Menge verunglückter Konjekturen und Erklärungen in Monographien und Zeitschriften, selbst im Phi-

lologus, überflutet worden. Beiträge von Bamberger *Opuscula*, *L.* 1856. Nägelsbach *Emend. et Explic. Aeschyl.* in d. Abhandl. d. Münchener Akad. Phil. Cl. Bd. 8. 1858. Ludwig, Wien 1860. (Sitzungsber. der W. Akad. Bd. 33.) Meineke u. a. Seitdem man begonnen die Kritik unbefangen und mit Einsicht in Stil und Ton des Dichters zu betreiben, hat man eine Quelle der Fälschung wahrgenommen, an die sonst kaum einer dachte, nemlich Interpolationen oder unächte Verse, wovon einiges im allgemeinen pp. 244. 264. und bei mehreren Stücken. Eine der magersten Interpolationen Agam. 1591. Ἀτρεύς, προθύμως μᾶλλον ἢ φίλως, πατρὶ verräth die Zuthat eines Schauspielers ebenso klar als das Flickwerk v. 7. oder die verwirrende Malerei 288. πεύκης τὸ χρυσοφεγγὲς ὥς τις ἥλιος, dagegen ist bald darauf jene triviale Graecität, welche Dindorf glücklich entfernt hat, 301. πλέον καίουσα τῶν εἰρημένων, nur ein Versuch gewesen die wie mehrmals im Agam. verloschene Schrift auf gut Glück zu suppliren. Aehnlich ist von ihm ib. 1284. aus den Grammatikern ἄραρε γάρ τις ὅρκος (für ὀμώμοται γὰρ ὅρκος) ἐκ θεῶν μέγας wieder eingesetzt worden. Auch in Eum. 800. ff. wird ein Einschiebsel nicht verkannt. Schon jetzt der Forschung nach Interpolationen eine Grenze zu setzen (Schmidt *De glossematum in Aeschyli fabulis ambitu*, Demminer Progr. 1860.) wäre beim Umfang der Korruption vergeblich und vorzeitig. Wie sehr aber der Gesichtskreis sich erweitert hat, kann jeder leicht ersehen, der vom ersten zaghaften Versuch, von Hermann *de versibus spuriis ap. Aesch. L.* 1814. *Opusc.* II. zu den Vorreden von Dindorf seit der *ed. tertia* fortgeht und seine Praxis in der ed. 5. der P. Scen. Gr. betrachtet.

Uebersetzungen. Deutsch in mehreren Versuchen, worunter Vier Trag. von F. L. v. Stolberg (mit Umrissen nach J. Flaxman), Hamb. 1802. Agam. v. Humboldt, Eum. v. Müller, Prom. und Eum. v. Schömann. Uebers. von H. Voſs, Heidelb. 1826. von Droysen, Berl. 1832. II. 1841. (1868) von Minckwitz (1851), Hartung (L. 1852—55. VIII.) und Donner, Stuttg. 1854. II. *Théâtre d'A. traduit en français avec des notes par de la Porte du Theil*, *Par.* 1795. III. Uebers. im *Théâtre par Brumoy*. *Translated into English verse by J. S. Blackie*, London 1850. II. Proben in Lat. Uebers. von Hermann, *Opusc.* V. *Compositions from the tragedies of A. designed by Jo. Flaxman*, Lond. 1795. f. (1831) Zum Schluſs ist ein übersichtlicher Artikel von Teuffel in der 2. Bearbeitung der Stuttgarter Real-Encyklopädie nachzutragen.

287

118. Leben und Poesie des Sophokles.

a. Biographische Notiz.

1. Von den Schicksalen eines Dichters, der selten die Stille des Privatlebens verliefs und an der Politik seiner Vaterstadt keinen hervorragenden Antheil nahm, konnten die Alten nur weniges denkwürdige berichten; aber dieses wenige haben sie mit Aufmerksamkeit beobachtet und in wesentlichen Zügen überliefert. Sophokles des Sophillus Sohn, ein Athener aus dem anmuthig gelegenen Gau Kolonos, war um Ol. 70, 4. (496) geboren. Einer begüterten Familie angehörend empfing er sorgfältigen Unterricht in Musik und gymnastischen Künsten; im Alter von 16 Jahren, noch durch den Reiz der Schönheit empfohlen, bewies er seine Gewandheit im Reigen als Leiter der Jugend, welche das Festlied um die Tropäen von Salamis vortrug. Als Tragiker trat er Ol. 77, 4. (468) mit Glanz hervor. Dieses Ereignifs ist in der Geschichte des Dramas durch ein eigenthümliches Zusammentreffen von Umständen bedeutsam geworden. Der achtundzwanzigjährige Dichter stritt mit Aeschylus dem um 30 Jahr älteren Meister (p. 239.) um den tragischen Preis, die Zuschauer waren lange getheilter Meinung, bis der Archon die mit Cimon zufällig heimgekehrten zehn Feldherrn entscheiden liefs und dieselben in aufserordentlicher Weise zu Richtern bestellte: so wurde dem Sophokles ein in seiner Art unvergleichlicher Sieg zuerkannt. Ein so lebhaft geführter, so günstig abschliefsender Wettstreit deutet auf den tiefen Eindruck, der die Gemüther beim ersten Blick in ein neues Prinzip der tragischen Komposition ergriff; wir dürfen nicht zweifeln dafs der zeitgemäfse Stil des jüngeren Dramatikers ihnen befser gefiel. So betrat Sophokles seine Laufbahn, und beherrschte seine Gattung lange Zeit als anerkannter Gesetzgeber, ohne bedeutende Nebenbuhler, seitdem Aeschylus Athen verliefs. Diese Herrschaft war durch einen merklichen Umschwung der tragischen Kunst bezeichnet. Zwar sind seine Neue-288 rungen im äufseren Haushalt des Bühnenwesens mäfsig gewesen und schon durch seinen Vorgänger angebahnt: die hauptsächlichen betrafen die Fortbildung der Hypokri-

tik, Berechnung der Rollen (p. 112.) auf die Persönlichkeit der Schauspieler, das Zusammenspielen und Verhältnifs derselben zum Chor; sein technischer Antheil an den Aufführungen mufste gering sein, weil er eine solche Mitwirkung allmälich aufgab (p. 26.) und nicht wie bisher der Tragiker that eine der Rollen übernahm. Desto selbständiger und durchgreifender war die Menge der inneren Veränderungen, welche den Organismus (p. 35.) einer neuen tragischen Kunst bezeichnen: Thatsachen und sittliche Fragen der Gegenwart an die Stelle der dämonischen und schicksalvollen Vergangenheit gesetzt, die Begrenzung des Stoffs in geschlofsenen Tragödien statt eines ausgedehnten mythischen Kreises in verketteten Trilogien, scharfe Charakteristik verbunden mit der Präzision eines spannenden Dialogs, regelrechter Gebrauch dreier Schauspieler, zuletz harmonische Form und ein vollkommenes Ebenmafs der Sprachmittel. Der Geist dieser gereiften Kunst fesselte die Zeitgenofsen und erwarb dem Dichter ein solches Ansehn, dafs er während mehr als eines halben Jahrhunderts in der ausschliefslichen Gunst seines Volks sich behaupten konnte. Dieselbe Produktivität und Frische der Kraft, von ausdauerndem Fleifs bewacht, reichte bis in die späten Tage der Ochlokratie; sie begleitete den Sophokles bis zum höchsten Greisenalter und liefs ihn von der Höhe der Meisterschaft nicht sinken, sondern schützte seine Kunst vor Erstarrung in einer festgesetzten Manier. Auch bewies er darin einen ungewöhnlichen Grad der Selbständigkeit, dafs weder er in den Geschmack und Ideenkreis eines jüngeren Geschlechts einging, der doch während der letzten Jahrzehnte seines Lebens überwog, noch einer seiner Nebenbuhler auf ihn einen Einflufs ausübte; zwischen ihm und dem bedeutendsten von allen dem Euripides blieb eine tiefe Kluft, wenn er gleich spät einiges aus der Technik desselben annahm. Zur Gröfse seines Talents kam das Glück einer fortdauernden Anerkennung: die öffentliche Stimme hob ihn mit seltner Treue über alle Tragiker und verehrte seine Dichtungen als ein lauteres Organ der Attischen Bildung; Athen verlieh ihm stets den ersten oder doch den zweiten

Preis, das Volk schmückte sogar den Sieg seiner Antigone 289 (Ol. 84, 3. 441) mit einem schönen Zeichen der allgemeinen Schätzung, als es von der Trefflichkeit des Werks ergriffen den sonst wenig praktischen Dichter für das nächste Jahr unter die Feldherrn wählte, welche mit Perikles den Samischen Krieg führen sollten. Weitere Nachrichten über seine späteren Jahre fehlen, bis auf einen Zug aus seiner Häuslichkeit. Man sagte dafs den lebenslustigen Mann, den eine kräftige Sinnlichkeit bis zum Alter nicht verliefs, die Sikyonierin Theoris gefesselt und ihm einen Sohn Ariston geboren habe, den Vater eines jüngeren Sophokles; dem begabten Enkel welcher mit eigenen Dramen (p. 55.) Glück hatte, sei der Grofsvater mehr als dem rechtmäfsigen Sohn, dem wenig geschätzten Dichter Iophon geneigt gewesen und hiedurch mit letzterem in Mifshelligkeit, dann sogar in einen Prozefs gerathen, den dieser wegen seiner privatrechtlichen Ansprüche vor das Gericht der Phratores brachte; zuletzt vermochte der Greis durch eine glänzende Probe seiner ungeschwächten Geisteskraft den Ankläger zurückzuweisen. Gewifs hat die Pietät, mit der Iophon das Andenken seines Vaters ehrte, diesen von Neueren bestrittenen Zwiespalt oder ähnliche Differenzen verdunkelt. Sophokles beschlofs sanft seinen langen und heiteren Lebenslauf, den die Gunst seiner Mitbürger und ein im Ausland verbreiteter Ruhm verherrlichten, mit dem Ruf eines gutartigen Charakters, von Mifsgunst unberührt und der Sage nach selbst von den Göttern geehrt, Ol. 93, 2. 406 gegen 90 Jahre alt. Ein heroischer Kult heiligte sein Andenken, länger erhielt es sich aber in einer Auswahl seiner Dramen auf der Bühne, wozu das Talent berühmter Schauspieler beitrug, und nicht geringer war die Schätzung des Sophokles in der Römischen Welt, die durch Nachahmungen Römischer Tragiker, besonders des Attius ihn kennen lernte. Die Byzantinische Zeit begnügte sich mit einer kleinen Zahl seiner Dramen, die zum Theil fleifsig durch Abschriften fortgepflanzt wurden, und so blieb ihm noch in engeren Kreisen die Geltung und der Ruf eines edlen geschmackvollen Dichters.

1. Alte Biographen kennt man nicht; auf Charakteristik ging οὐδεὶς ἐν τῷ περὶ Εὐριπίδου καὶ Σοφοκλέους Ath. IV. p. 184. D. Ein guter Auszug aus Alexandrinischen Kritiken und litterarischen Sammlern zierlich und warm geschrieben ist unser Βίος Σοφοκλέους, berichtigt von Dindorf vor *Scholia Soph. Vol.* II. und Prolegg. ed. 5. Selten wird man hier an Didymus denken, dem Fr. Ritter in *Didymi Opuscula tria* den Kern der Vita beilegt. Lessing Leben d. Soph. (1760) herausg. v. Eschenburg, Berl. 1790. Jacobs zu Sulzer IV. F. Schultz *de vita Soph. Berol.* 1836. A. Schöll Sophokles. Frkf. 1842. Rec. oder Abhandlung v. C. Fr. Hermann in 11 Numern der Berl. Jahrb. 1843. Apr. u. Juni. Summarisch Thudichum Uebers. I. 269. ff. und am Schlufs d. 2. Aufl., ferner Schneidewins Einleitung. Naber in *Miscell. Philol.* II. Amst. 1851. Bergk vor s. Soph. L. 1858. Zuletzt Dindorf in d. Prolegg. s. Ausg. d. P. Scen. 1869. Nur der eine der beiden chronologischen Endpunkte steht fest, nemlich das Todesjahr. Dieses mufs in das Jahr vor Aufführung der *Ranae* (405) fallen, und Diod. XIII, 103. *Marm. Par. Argum.* III. *Oed. C.* erwähnen seinen Tod bei Ol. 93, 3. Vgl. Ritschl *Opusc. philol.* I. p. 427. Das Jahr seiner Geburt wird nicht so sicher bestimmt, sondern wir hören nur dafs er im Alter von 91 oder 90 Jahren gestorben sei; man schwankt zwischen 496 und Ol. 71, 2. (495) der von den meisten nach dem Vorgang der Vita gebilligten Zahl. Auf völlige Sicherheit ist hier nicht zu rechnen: die wichtigsten Angaben über Geburt und Tod der Dramatiker hatte man aus Kombination erlangt und an didaskalische Notizen oder Dionysische Siege geknüpft, nicht aus historischer Tradition gezogen; auch wird bekanntlich bei der Reduktion auf Jahre vor Chr. eine Differenz von Monaten nicht vermieden, da man die Aufführung aller bedeutenden Stücke zur zweiten Hälfte des Olympiadenjahres ziehen mufs.

Tanz um die Tropäen: Vita Soph. μετὰ λύρας γυμνὸς ἀληλιμμένος τοῖς παιανίζουσι τῶν ἐπινικίων ἐξῆρχε, ausführlicher Ath. I. p. 20. f. Aus letzteren erfährt man dafs er in seinen Stücken einige mit Kunstfertigkeit verbundene Rollen übernahm. Als Schauspieler des Sophokles wurden, wie die Scholien zum Aristophanes angeben, nicht unbedenklich Tlepolemus und Klidemides genannt. Ob er eine Schule beim Aeschylus durchmachte, wie die gewählten Worte der Vita sagen, παρ' Αἰσχύλῳ δὲ τὴν τραγῳδίαν ἔμαθε, läfst sich bezweifeln, cf. Schultz p. 30. Dafs er vom alten Meister manches lernte, dafs er manches pathetische Wort mit ihm theilt, ist gewifs; ob er aber anfangs jenem nahe stand und stufenweis von ihm sich losrifs, darüber wird unten bei der Stelle Plut. Mor. p. 79. zu reden sein. Wettstreit mit Aeschylus, Marm. Par. 72. auf Ol. 77, 2. von Eusebius datirt, oben p. 242. Lessing schlofs unsicher aus Plin. XVIII,

12. (s. Welcker Trag. p. 310.) dafs Sophokles damals den Triptolemus gab. Die kulturgeschichtliche Bedeutung des Kampfes, wo das ältere Geschlecht mit dem jüngeren um den Preis des tragischen Stils oder Kunstwerks stritt, hat Welcker Tril. p. 512. fg. wohl erkannt. Seine politische Thätigkeit wird vom 291 Biographen gerühmt: *καὶ ἐν πολιτείᾳ καὶ ἐν πρεσβείαις ἐξητάσθη*, und weiterhin, *καὶ Ἀθηναῖοι δὲ αὐτὸν νε´* (andere *ξθ´*, Brunck *πεντήκοντα ἑπτὰ*) *ἐτῶν ὄντα στρατηγὸν εἵλοντο, πρὸ τῶν Πελοποννησιακῶν ἔτεσιν ἑπτά, ἐν τῷ πρὸς Ἀναίους πολέμῳ.* In dieser Angabe sind die Zahlen diplomatisch unsicher, man ging aber von der Aufführung der Antigone aus, die sonst ein Jahr später Ol. 84. 4. angesetzt wird. Für die Notiz von seiner Politik und die Nachricht, dafs er der häufigen Einladung von Königen (*πολλῶν βασιλέων μεταπεμπομένων*) keine Folge gab, fehlt jeder Nachweis. Dafs er zugleich mit Perikles (*duos duces deligunt, Periclen — et Sophoclen scriptorem tragoediarum*) den Peloponnes verwüsten liefs erzählt Iustinus III, 6. Im Kriegsrath wird er als ältester Stratege befragt, Plut. *Nic.* 15. Später trug er als Probule zur Einsetzung der Vierhundert bei, Aristot. *Rhet.* III, 18, 6. und hieraus darf man schliefsen (C. F. Hermann *Quaest. Oedip.* p. 29.) dafs er zur oligarchischen Partei gehörte. Ferner safs er in Kollegien der Verwaltung, wie man aus spät aufgefundenen Denkmälern (Sauppe Sophokleische Inschriften, Nachr. d. Göttinger G. d. Wiss. 1865. p. 244. ff.) erfährt, in denen *Σοφ. Κολωνῆθεν* als *Ἑλληνοταμίας* Ol. 84, 2. (443) und unter den Schatzmeistern der Athene genannt wird. Am meisten hört man von seinem wenig militärischen (Suid. v. *Μέλητος*) Antheil am Samischen Kriege, doch soll der Dichter, wenn er auch manches scharfe Wort des Perikles (Plut. *Per.* 8. Cic. *Off.* I, 40. Ath. XIII. p. 604. D. *Μελετῶ στρατηγεῖν, ὦ ἄνδρες· ἐπειδήπερ Περικλῆς ποιεῖν με ἔφη, στρατηγεῖν δ᾽ οὐκ ἐπίστασθαι*) ertragen mufste, darum seine liebenswürdige Laune und Neigung für schöne Knaben nicht herabgestimmt haben. Ion fand damals Zeit ihn während des Samischen Feldzuges zu beobachten, und schliefst seine Schilderung einer anmuthigen Scene *ap. Ath.* p. 603. sq. mit der ohne Zweifel treffenden Charakteristik: *τὰ μέντοι πολιτικὰ οὔτε σοφὸς οὔτε ῥεκτήριος ἦν, ἀλλ᾽ ὡς ἄν τις εἷς τῶν χρηστῶν Ἀθηναίων*, ein Mann vom guten Schlage der *καλοὶ κἀγαθοί*, keineswegs wie man wol annahm einer der Optimaten. Einige glauben dafs Sophokles auf Samos mit Herodot bekannt wurde; wenigstens hat er dem Historiker ein freundliches Epigramm geweiht Plut. *Mor.* p. 785. B. wie es dort heifst *ἐτέων ὢν πέντ᾽ ἐπὶ πεντήκοντα* (worüber unwahrscheinlich Müller II. 118.); dagegen bleibt zweifelhaft ob zwei häufig besprochene Stellen (*Antig.* 905. ff. *Oed. C.* 337. ff. vgl. Schöll p. 128.) auf Mittheilungen Herodots deuten. Dieser verweilte längere Zeit unter

Athenern und hatte, was auch ohne Zeugnifs nahe liegt, nicht oberflächlichen Verkehr mit dem gebildeten Athen. Verhältnifs des Sophokles zum Euripides: ausgebeutet von den Anekdotensammlern, welche hier wechselseitige Sticheleien auf erotische Geschichten (dergleichen bei Ath. XIII. p. 604. f.) trefflich anbrachten, auch beide zu Plagiaren machten und Belege dafür mit kümmerlichem Fleifs zusammentrugen, Clem. Alex. *Strom.* VI, 2. cf. Böckh *de Gr. trag. princ.* c. 20. Was Pollux IV, 111. erzählt, dafs Euripides in seinen Chorliedern eine Parabase (d. 292 h. eine Digression subjektiver oder spekulativer Art) gebrauchte, Sophokles aber zuweilen das gegebene Beispiel *ἐκ τῆς πρὸς ἐκεῖνον ἁμίλλης* nachahmte, dies läfst sich gegenwärtig eher anfechten als mit Sicherheit verwerfen (s. Anm. zu §. 119, 9.); ihrer Rivalität gedenkt *Schol. E. Phoen.* 1. (cf. Valck. *in Ph.* 1320.) aus einer *παλαιὰ δόξα*. Bergk *de Soph. arte* p. 31. meint dafs Euripides einigen Einflufs auf den älteren Meister ausübte, wenn auch nur einen mittelbaren, indem letzterer erstlich in späten Jahren an Kunst und Würde des Tons nachliefs, dann auch auf Motive der weiblichen Leidenschaft einging und durch diesen neuen Gesichtspunkt bei der Wahl seiner Themen sich bestimmen liefs. Endlich wird von den alten Biographen des Euripides berichtet dafs Sophokles, als er den Tod seines Nebenbuhlers erfuhr, Beweise der aufrichtigen Trauer gab und auch andere zu gleicher Theilnahme bewog. Dies klingt glaublicher als die Meinung (Hermann *Opp.* V. p. 208.) dafs hier Aeschylus mit Euripides verwechselt sei. Die Hauptsache bleibt aber das Urtheil bei Aristot. *Poet.* 26. *οἷον καὶ Σοφοκλῆς ἔφη, αὐτὸς μὲν οἵους δεῖ ποιεῖν, Εὐριπίδην δὲ οἷοί εἰσι.* Es ist klar, wenn auch andere (s. Susemihl Anm. p. 206.) mehr an ein ästhetisches Motiv dachten, dafs Sophokles den sittlichen Adel oder ideale Charakteristik für seine Figuren in Anspruch nahm. Dieser Ausspruch erinnert an die Kritik über Aeschylus, oben p. 280. Aufserdem werden die Namen Sophokles und Euripides in Citationen oft verwechselt: Belege bei Schultz p. 129. Diese Verwechselung geht noch weiter: eine gute Zahl von Sentenzen wird aus verlornen Dramen unseres Tragikers angeführt, trägt aber entschieden die Farbe des Euripides. Moralischer Charakter: wenn dieser Punkt sonst im Leben grofser Männer den kleinlichen Neid beschäftigt und die Blicke der mikroskopischen Kritik zu schärfen pflegt, so hat man Schwächen des Sophokles mit Schonung berührt. Dem Aristophanes heifst er *Ran.* 82. *εὔκολος*, früher *Pac.* 698. (hierüber paradox Welcker p. 268.) seiner Habsucht wegen ein zweiter Simonides, worüber die Scholien wenig zu bemerken wissen. Den stärksten Anstofs gab aber sein Verhältnifs zur Theoris aus Sikyon, einer Hetaere, die vom Dichter noch im hohen Alter geliebt wurde: hierüber Ath.

XIII. p. 592. A. in einer oberflächlichen Anekdotensammlung, deren Werth schon Welcker p. 304. und ausführlich Kipper im Philol. Bd. 27. 338. *fg.* nach Verdienst gewürdigt hat. Wenn jenes fremde Weib in der Ehe mit Sophokles lebte, so konnte doch ihr Sohn Ariston nach dem alten Attischen Herkommen *νόθος* heifsen. Auf erotische Leidenschaften deutet die feine Wendung, mit der ihn Plato *Rep.* I. p. 329. einer verfänglichen Frage sich entziehen läfst: er sei gern einer tollen und tobenden Herrschaft entronnen. Züge der Art verlangen bei Sophokles, welcher die sinnliche Schönheit mit Feuer bewundert oder, wie Lessing sagt, gegen sie ein wenig zu empfindlich war, keine Apologie, noch weniger gestattet eine gesunde Kritik dafs wir jene Geschichten von der Theorie mit Schöll p. 867. ff. in Erfindungen der Komiker oder symbolische Formen auflösen. Ein erhebliches Problem bleibt zuletzt der Prozefs des Iophon, den man mit dem Oed. C. in Verbindung setzt. Im Biographen (seine Worte wurden durch Interpolation in *Schol. Arist. Ran.* 73. wiederholt) ruhen die Trümmer einer alten Erzählung, die nicht etwa vom windigen Anekdotensammler Satyrus abstammt, dem einige die ganze Differenz zwischen Vater und Sohn aufbürden; wir hören vielmehr dafs sie bei vielen (*φέρεται παρὰ πολλοῖς*) zu lesen war. Iophon also belangte seinen Vater, aus Besorgnifs dafs dieser zu Gunsten seiner nachgebornen Söhne (Namen bei Suid.) über das Vermögen disponiren könnte, *παρανοίας*, nicht vor einem öffentlichen Gerichtshof (vergl. jedoch Meier *de gentil. Attica* p. 19. C. Fr. Hermann *Qu. Oedip.* p. 55.), sondern im engeren Familiengericht seiner *φράτορες*; der Dichter rechtfertigte sich nach Möglichkeit, und bewies auch durch eine Vorlesung aus seinem Oedipus dafs er noch bei gesunden Sinnen sei; die Richter wiesen den Kläger ab, *οἱ δὲ τῷ Ἰοφῶντι ἐπετίμησαν.* Von dieser Erzählung ist einiges auszuscheiden und unter anderer Form aufzufassen, wenn der Umrifs einer historischen Thatsache bestehen soll. Oedipus auf Kolonos erscheint in den Stellen alter Gewährsmänner (Reisig *Enarr.* p. V. Hermann *Qu. Oedip.* c. 2.) als ein Werk des vorgerückten Greisenalters; jetzt hat man sich ziemlich darin geeinigt, dafs das Stück früher und in kräftigen Jahren entstand, aber auf Anlafs einer Reproduktion mit Anspielungen politischer und persönlicher Art versehen wurde. Aus der bald nach seinem Tode stattgefundenen Aufführung ging eine Reihe von Anachronismen hervor. Für diesen Handel bot die Parodos, welche für Sophokles entschieden haben soll, ihr berühmtes Lob auf Kolonos, auch galten die Darstellung des Polynikes und der hervorstechende Spruch v. 1192. als Anspielungen auf die Differenz mit Iophon. Hievon liegt eine Spur in der Vita, *καί ποτε ἐν δράματι εἰσήγαγε τὸν Ἰοφῶντα αὐτῷ φθονοῦντα*, schlecht gefafste lückenhafte Worte,

welche weder die Dramatisirung einer auf Iophon gedeuteten Rolle bei Sophokles verrathen noch mit G. Herm. *praef. Oed. C.* p. XI. *ed. alt.* zu korrigiren sind. Zu derselben Verhandlung paßt die Geschichte bei Aristot. *Rhet.* III, 15. wo Sophokles sein Zittern als Folge des hohen Alters entschuldigt: *οὐ γὰρ ἑκόντι εἶναι αὐτῷ ἔτη ὀγδοήκοντα.* Wie sehr nun auch ein von den Phratores gefaßtes Erkenntniß auffällt, so bleibt es doch der historische Kern der Erzählung, welchen man nicht ohne triftigen Grund aufgeben darf. Dennoch verwirft Welcker Tragöd. p. 255. ff. die Klage des Iophon, was er aber aufstellt um den Anlaß jener Sage von gemißdeuteten Scenen, aus dem Peleus des Sophokles selbst oder aus den Musen des Komikers Phrynichus herzuleiten, wie schon Bake muthmaßte (*totam illam e fabula scenica ortam esse traditionem*), das führt ins weite Feld der Möglichkeit oder der sinnreichen Gedanken. Hiegegen die Kritik von C. Fr. Hermann *prooem. lectt. aest.* Marb. 1840. Am wenigsten dürfte man mit Welcker eine Notiz des unzuverlässigen Valer. Max. VIII, 7. ext. 12. beachten: Iophon habe dem Vater ein Epitaphium geweiht und dort den Oedipus Col. als die Frucht des höchsten Lebensalters gerühmt, ein Gedicht welches allen Tragikern den Preis streitig mache.

294

Legenden über seinen Tod und sein Begräbniß in der Vita und Pausan. I, 21. v. Leutsch im Philologus I, p. 128. ff. Ehrenvolle Stimmen über den Todten bei Aristophanes *Ranae* und gleichzeitig in des Phrynichus *Μοῦσαι: Μάκαρ Σοφοκλέης, ὃς πολὺν χρόνον βιοὺς Ἀπέθανεν, εὐδαίμων ἀνὴρ καὶ δεξιός, Πολλὰς ποιήσας καὶ καλὰς τραγῳδίας· Καλῶς δ' ἐτελεύτησ', οὐδὲν ὑπομείνας κακόν.* Unter den Epigrammen auf ihn gefallen die von Simmias *A. Pal.* VII, 21. 22. und Dioskorides ib. VII, 37. Heroischer Kultus unter dem Namen *Δεξίων* (*ἀπὸ τῆς τοῦ Ἀσκληπιοῦ δεξιώσεως*), Etym. M. v. Ausführliche Dorpater Diss. v. Paucker 1850. Hierauf beziehen sich Plut. *Num.* 4. und eine Stelle der Vita, wozu die Notiz von seinem Paean auf jenen Gott kommt. Der alte Biograph bewahrt einige Sagen über seine Frömmigkeit und zeigt wie sehr er den Göttern wohlgefällig war. Ferner Vita: *Ἴστρος δέ φησιν Ἀθηναίους διὰ τὴν τοῦ ἀνδρὸς ἀρετὴν καὶ ψήφισμα πεποιηκέναι, κατ' ἔτος ἕκαστον αὐτῷ θύειν.* Fabeln hat auch hier das Märchenbuch des Ptolemaeus Heph. *ap. Phot.* C. 190. nicht gespart. Bilder, von verschiedenen Künstlern (Philostr. *iun. Imagg.* 13.) ausgeführt; zwei Büsten bei Visconti *Iconogr. Gr.*, dann ein Bild in dem zu Köln entdeckten Mosaikfußboden, *Monum. dell' Inst. arch.* 1846. *Vol.* IV. *Tav.* 28. Vor allen aber die treffliche Portraitstatue, die bei Terracina gefunden jetzt das Museum des Lateran in Rom ziert: Welcker in *Annali dell' Inst. di corr. arch.* T. 18. 1846. Rhein. Mus. N. F. IX. 265. vergl. Alte Denkm. I. 457. ff. und im allgemeinen Urlichs in demselben Mus. IV. 315. fg.

b. Kunstcharakter.

2. Sophokles hat allgemein als Meister der antiken Tragödie gegolten; sein Stil bedeutet selbst in der Römischen Formel (*Sophocleus cothurnus*) den klassischen und vollendeten Ausdruck dieser Gattung. Eine solche Vollkommenheit war nicht blofs die Frucht ausgezeichneter Gaben, welche durch künstlerischen Fleifs entwickelt wurden; nicht minder hob ihn die seltne Gunst einer schönen Zeit über das gewohnte Mafs. Er gehört unter die kleine Zahl jener grofsen Talente, denen ein fester Boden in reinen Umgebungen vergönnt war, die sich in ungetrübtem Glück entfalten und die volle Seligkeit des Schaffens geniefsen durften. Seine Jugend beleuchtete der Abglanz des Perserkrieges, sein Mannesalter gedieh mit der wachsenden Macht Athens, er sah die Blütezeit und aus einiger 296 Ferne den Verfall des Attischen Staats, er stand nicht nur mitten unter erlauchten Geistern in einer edlen Gesellschaft, sondern nahm auch einen unmittelbaren Antheil an der Oeffentlichkeit und der litterarischen Bewegung, welche vom Schwunge der Poesie zu den Schöpfungen einer reifen Prosa und zum kritischen Selbstgefühl der Ochlokratie fortging. Das Attische Volk besafs damals einen Reichthum konkreten Lebens, und verband jede Seite der Produktivität auf den Gebieten des Denkens, der Darstellung und der plastischen Kunst mit Sicherheit des Geschmacks und reiner Form. Sophokles erfreute sich gemächlich dieser den Idealen zugewandten Zeit im ersten Staat von Hellas, dem die krankhaften Auswüchse der Pöbelherrschaft noch fern lagen; man darf glauben dafs seine Denkart und Wirksamkeit im Boden der gemäfsigten Demokratie wurzelte. Nicht geringer war die Gunst des Glücks zu schätzen, welche den Aeschylus ihm zum Vorgänger gab, einen Meister dessen Genialität die Wege der Kunst gebahnt und die Mittel für eine vollkommne Technik überliefert hatte. Diese gediegene Vorschule konnte niemand einsichtiger nutzen als Sophokles, der weniger erfindsam und desto mehr methodisch das von Meisterhand begründete Werk zu vertiefen weifs, und indem er mit richtigem Verständnifs seiner

Zeit die hohe Dichtung in die Gegenwart übertrug, das Drama durch einen weise geordneten Haushalt ins enge zog und ausbaute. Dem Aeschylus blieben die Vorzüge der kühneren Individualität: kein jüngerer konnte seinen ritterlichen und mächtigen Ton anschlagen oder mit ihm in Erhabenheit und Phantasie wetteifern, ebenso wenig hat es sein Nachfolger ihm in spekulativer Ideenfülle gleich gethan, sondern er beharrt, nur mit religiöser Klarheit, in der Gläubigkeit seines Volks. Wie nun sonst in der Litteratur kein wesentlicher Fortschritt anders errungen wird, als wenn das jüngere Geschlecht früheres aufgibt und den Glanz der Vorgänger durch neue Standpunkte mit einem Reichthum des inneren Lebens und der Kunst aufwiegt: so schuf Sophokles ein eigenthümliches Gebiet, indem er 296 die Pracht des dämonischen Alterthums verliefs und in den Kreis der menschlichen, von starker Leidenschaft bewegten Welt herabstieg. Durch das neue Prinzip wurden Anschauungen, Plan und Gliederung des Stoffs verändert; gleich durchgreifend war der Wechsel in Stil und sprachlicher Form. Die malerische Plastik und epische Fülle des Aeschylus wich vor dem präzisen sachgemäfsen Wort, hauptsächlich im Dialog; auch die schwellende Beredsamkeit des lyrischen Vortrags zog der Dichter in bescheidene Grenzen, sobald die Reflexion in ein genaues Verhältnifs zur Handlung und zum Gespräch trat. Einen so vollständigen Wechsel in allen Punkten des tragischen Organismus forderte das Mafs (p. 189.) jenes Attischen Zeitalters, welches durch staatsmännische Bildung im sicheren Gleichgewicht zwischen Praxis und Theorie, der That und dem Gedanken stand, und das ideale Pathos mit schöner Form in Plastik wie in Poesie umgab. Die Gesellschaft Athens begann überall von der alterthümlichen Symmetrie und massenhaften Erhabenheit zur Eleganz, zur edlen Gruppirung und gefälligen Würde fortzuschreiten. Durch Sophokles wurde der Plan der Dramaturgie verwickelt und an einen straffen Haushalt statt der früheren Schlichtheit einer statarischen Aktion gewöhnt, welche fast regelmäfsig auf gerader Linie vorrückt und die Reihen der episch nach ein-

ander gelegten Scenen gemächlich entwickelt. Dann aber verliefs er die Komposition der Tetralogie (p. 35. ff.) und drängte mit Sparsamkeit und genauer Berechnung die fruchtbarsten Motive des Mythos im Entwurf eines Dramas zusammen. Hieraus ergab sich die Nothwendigkeit eines knappen Zeitmafses für den bündigen Verlauf der Handlung: sie sollte rasch und spannend, nicht übereilt und verflüchtigt, zum Ziele streben, aber durch Gegenwirkung der thätigen Personen gehemmt werden und die streitenden Interessen in einem Brennpunkt zusammendrängen. Sophokles sah dafs der tragische Künstler nicht blofs durch Reichthum an Ideen und Erfindung, sondern auch durch 297 Anlage der Scenen, Verwickelung des Plans und Gegensätze der Charaktere wirken müfse: sein Verdienst ist jener Fortschritt (p. 190.) der reifen Kunst, aus dem die verflochtene Tragödie hervorging. Er hat sie mit Selbstbeherrschung ausgeübt und beweist daran einen reinen Kunstsinn, der ein tiefes Gemüth verbirgt. Seine Dichtung ergreift nicht die fernen und hohen Themen der Kulturwelt, welche den Beginn von Gesetz, Religion und Humanität zur Anschauung brachten: sein Stoff ist die Gegenwart, das durch sittliche Kraft und menschliche Leidenschaft bestimmte Leben. Diese Bilder aus dem Seelenleben haben, da sie mäfsig durch Nationalität und Zeiten bedingt waren, der tragischen Gattung ein allgemeines Verständnifs erworben und eine bleibende Geltung bewahrt. Dann zog der Dichter aus der inneren Triebkraft des dramatischen Stoffs ein psychologisches Prinzip, welches sich auf eine Mannichfaltigkeit handelnder Personen und innerlicher Erfahrungen bezog: hier bekamen die sonst nüchternen typischen Charaktere zuerst einen individuellen, aus vielseitiger Praxis geschöpften Gehalt. Sie haben darum noch nicht aufgehört Symbole von Tugendbegriffen (p. 161.) ohne subjektive Vertiefung zu sein und auf idealer Höhe zu stehen, aber sie bezeugen ein thatkräftiges Pathos und Selbstgefühl durch heifse Leidenschaft, und das kunstreiche Detail der Sittenzeichnung (ἠθοποιία), welches ihre scharf und fein gemalten Züge belebt, ist ein Vorzug der Sopho-

kleischen Kunst und ihre Stärke. Der Kampf der Gegensätze kehrt diese Charaktere gegen einander, und erfüllt sie mit Blut und aller Energie der Persönlichkeit. Sie tragen in der eigenen Brust ihr Glück und ihre Zukunft, ihr Wollen legt in die Handlung einen Schwerpunkt, sie werden aber nicht mehr durch ein dunkles Schicksal in Schuld oder Irrthum gezogen, wenn auch ein unklarer Hintergrund, worin Orakel und Traumbilder oder die göttliche Stimme des Gewissens vernommen werden, im entscheidenden Moment sie warnt. Alles entwickelt sich licht und menschlich im Drange des sittlichen Pathos und aus der Freiheit des Willens. Die Plastik und Reinheit der Charakterzeichnung hat dem Sophokles den Ruf eines tragischen Homer erworben; man bewunderte frühzeitig die Klarheit und Ruhe des Tons, die Harmonie des Stils und die Sicherheit seiner Kunst in verschränkten Plänen und retardirenden Motiven. Treffender hätte man ihn als den Meister der antiken Tragödie gerühmt. Seine Charaktere mufsten zwar an Werth und Gröfse verschieden sein, auch Leute vom niederen Volk fanden dort einen Platz und reden mit dem ihnen eigenen Humor, sie sind aber stets scharf gezeichnet, fafsbar und gediegen, ihre Spitzen ideal, was sie nach seiner ausgesprochenen Norm sein sollten, und von plastischer Geschlossenheit, die nach unserem Gefühl an die Kälte des Marmors streift.

Mit der Charakteristik vereinte sich der Lichtpunkt dieser Dramaturgie, der Organismus einer ununterbrochenen Handlung. Dem Zusammenstofs grofser sittlicher Interessen, von denen gehaltvolle Charaktere bewegt werden, folgen Kollisionen, deren Gegensätze nicht eher sich auflösen, als bis die thätigen Personen ihren Willen an einander brechen, und von Irrthum oder Verblendung geheilt durch harte Schläge zur Erkenntnifs gelangen, dafs die Gesundheit in Staat Familie Persönlichkeit mit Einseitigkeit und Eigenwillen oder mit Uebergriffen der Individuen nicht bestehen kann. Alle Streitfragen der entzweiten Gesellschaft schliefsen daher mit Herstellung des sittlichen Gleichgewichts und der Harmonie, deren Hüterin

die im fernen Hintergrund wirkende, häufig spät erkannte Gottheit ist. Diese Wahrheit im Kampf zwischen Freiheit und göttlichem Gesetz (p. 202.) war der Grundton der Sophokleischen Theologie. Die tragische Handlung wurde nunmehr durch das persönliche Pathos und die Natur der eingreifenden Charaktere bestimmt; der Dichter mufste den Kontrast der Situationen in Gruppen und gegenwirkende Kräfte legen und ein verflochtenes Drama, den Zwiespalt verschränkter Figuren, bis an jenes äufserste Ziel führen, wo Mifsgeschick oder schwerer Fehl gesühnt wird. Dies Ineinander von Begebenheiten in raschem Verlauf und aus innerlichen Motiven hat Sophokles mit einer vollendeten Oekonomie (p. 168.) gegliedert; er versteht zu spannen und zu steigern, er berechnet seine Mittel sparsam und handhabt sie mit so sicherem Griff, dafs die Harmonie zwischen dem sittlichen Gefühl und dem poetischen Stand-
290 punkt niemals gestört wird. Nichts läfst er zersplittern oder blofs für bühnengerechte Wirkung eintreten: er selber hat sich eine zwingende Norm auferlegt, und während in Zeiten der Tetralogie gestattet war Figuren und Begebenheiten, die einer grofsartigen aber schlichten Idee dienten, auf langen Räumen auszubreiten, hat Sophokles einen bedeutenden Moment aus dem sittlichen Leben in die Wechselwirkung tüchtiger Menschen verlegt und an dieser ethischen Dialektik im knappsten Zeitmafs die Freiheit, die Schwächen und die Schranken der Menschheit anschaulich gemacht. Er concentrirt und erhält die Spannung, bis auf scheinbaren und sogar täuschenden Umwegen, die kurz vor der Katastrophe sich sammeln, der Ausgang unfehlbar eintritt. Die Schickungen welche hier vorbereitet und erfüllt werden, sind schwer und mit herbem Ernst entwickelt, denn auch das Geschlecht auf dem sie ruhen ist hart und eigenwillig; doch überschreitet der Dichter, von feinem Gefühl geleitet, niemals die Linie der Wahrheit und der drastischen Kraft: hier begegnet kein falsches Pathos, keine Verschwendung der Farben, kein Strich der nicht zum Ziel führte. Des Mafses welches er in den menschlichen Dingen empfiehlt, ist er sich überall bewufst geblieben;

man bewundert immer von neuem das Ebenmafs der Empfindung, worin mit seltnem Takt sich Zartheit und Stärke mischt, und das Temperament in den Gedanken. Diese Gedanken sind ein Schatz der lauteren Religiosität und milden Lebensweisheit, ihr Ton erhebt durch Adel und Anmuth über die gemeine Wirklichkeit, ein ungetrübter Frieden des Gemüths spricht aus ihnen und kann über die Härten des Schicksals beruhigen.

Soweit war der Bau dieser hohen dichterischen Kunst, welche Sophokles mit Besonnenheit und genialem Blick über dem Grundbau des Aeschylus aufführte, völlig neu; den reinen Gufs des Werks vollenden aber die Schönheit und Lieblichkeit der Form. In seinem Stil der zwischen Gedanken und Ausdruck ein reines Abkommen trifft und nirgend das Gleichgewicht verletzt, hat schon das Alterthum den edelsten Ausdruck der Tragödie erkannt; ein solcher so liefs nicht durch Routine sich ablernen, und ist niemals wie die Diktion des Euripides popularisirt worden. Ueberall verräth er den Denker, welcher auf ein Ideal der Kunst gerichtet die Klarheit seiner Gedanken mit einem solchen Zauber der Form umgibt, dafs er manchen durch den Anschein der Einfachheit täuscht. Dennoch ist die Sprache des Sophokles weder einfach noch hat sie das leichte Verständnifs, welches man ehemals annahm, sondern sie verbirgt Kunst, selbst künstliche Berechnung und läfst bisweilen ein nicht völlig aufzulösendes Geheimnifs zurück. Man darf nicht vergefsen dafs ein Dichter von dieser Individualität ebenso wenig als das Attische Volk, welches Scharfsinn und Tiefe neben feiner Arbeit begehrte, mit einem schlichten oder grofsartigen Vortrag sich begnügte. Was jener hier leistete, war sein volles Eigenthum und zeugt von einer reichen formalen Bildung, der ein edler Geschmack zur Seite steht. Er verliefs also den durch Aeschylus festgesetzten ungemeinen Ton, den mit epischer Plastik gedehnten Pomp der Phraseologie, vermied den Ueberflufs prächtiger Bilder, neu geprägter Wörter, aber auch die daran grenzende gelehrte Dunkelheit. Das Bedürfnifs stand ihm höher als die Pracht, er begriff dafs die Würde des Vor-

trags mit den Personen und Stimmungen gelinde wechseln soll, und legt daher in den Ausdruck, wie der Standpunkt seiner Kunst fordert, Züge des Geistes und der sittlichen Art, welche die Charakteristik tragen und erhöhen. Vor allem entschied hier das Uebergewicht der Handlung und des Dialogs, gegen den das lyrische Element so sehr zurücktritt, dafs diese Lieder die kleinere Masse des Gedichts füllen, aber auch im Ton von den bewegteren Theilen des Gesprächs sich weniger scharf absondern. Der Chor (p. 224.) hat aufgehört in den Fortgang des Dramas einzugreifen: er ordnet sich unter und begleitet die Handlung von einem Akt zum anderen, und nimmt bald gemüthlich theil an den Geschicken der hervorragenden Personen, bald ergründet er auf bedeutenden Ruhepunkten, bei pathetischen Wendungen und Uebergängen, den ideellen Gehalt des Themas und erhebt sich reflektirend zu sittlichen Betrach-
301 tungen, welche durch Schönheit der Formen und milde Weisheit glänzen und ein unvergänglicher Ruhm der Attischen Poesie bleiben. Diese Lyrik sollte daher nicht weiter den Grundgedanken der Dichtung von Stufe zu Stufe hervorheben und bei jedem Ruhepunkt der Handlung die Momente der über dem Ganzen ruhenden Idee gleichsam kommentiren, sondern sie begleitet den Stufengang des dramatischen Plans, und wenn auch minder beschaulich als beim Aeschylus waren die Chorlieder um so praktischer auf die grofsen Erscheinungen des bewegten Lebens gerichtet, sie wurden faſslich und übersichtlich, zugleich fesselten sie durch den Wechsel anmuthiger Rhythmen, deren Tonfülle zum erhabenen Vortrag der chorischen Poesie stimmt. Seine Stärke beweist aber Sophokles im Dialog, welcher schon durch Anwendung des dritten Schauspielers an Umfang gewann, und der Charakteristik trefflich dient. Dem Gespräch gab er Spannkraft und Tiefe durch Züge der Ethopöie, das Interesse steigerten lebhafte Wechselreden (p. 208.) oder die Stichomythie, Dialog und Erzählung traten mit der Melik in ein berechnetes Gleichmafs, wodurch der Fortgang der Handlung sich motiviren liefs. Nach allen Seiten hat dieser Dichter die Wirkung einer gemüthlichen

Poesie durch die Feinheit der Form in Versbau, Wortstellung und Würde des Ausdrucks mit einer vollendeten Technik erhöht. Eine solche Harmonie der stilistischen Kunst mufste wol auch auf das Verständnifs und Talent der Schauspieler rechnen. Sein **Rhythmus** vereinigt Kraft mit Wohllaut, vorzüglich aber trägt der mächtig schreitende Trimeter den Gedanken und erhält ihn auf der Höhe des tragischen Pathos, ohne seinen natürlichen Gang zu beschränken; diesen gründlichen Bau der Rhythmen hat der Dichter lange bewahrt, bis auch ihn der Einflufs der Ochlokratie locker machte. Noch einleuchtender bezeugt den denkenden Künstler der Organismus seiner Diktion: nur ein langer Verkehr läfst vollständig den methodischen Geist und Kunstsinn begreifen, den Sophokles in allen Punkten des Vortrags eher verbirgt als unmittelbar vor Augen stellt. Die **Sprache** (p. 209. fg.) steht rund, voll und kräftig in richtiger Mitte zwischen dem prunkhaften Pathos und der Geläufigkeit der gesellschaftlichen Rede, zwischen den Gegensätzen des Aeschylus und des Euripides. Den Ton des gemefsenen, klar gedachten Satzes hob der edle Schmuck 302 gewählter Wörter und Phrasen, besonders eine Fülle plastischer und klangvoller Epitheta. Sein **Sprachschatz** hat von der Pracht und kühnen Wortbildnerei des Aeschylus sich fern gehalten; eine Zahl ungewöhnlicher Wörter oder Glossen wird häufiger aus seinen verlornen Dramen angemerkt, einen Theil derselben mag er den Mundarten oder älteren Dichtern verdanken, einen anderen seiner eigenen Erfindung; allein den besten und fafslichsten Theil seines Wortvorrats hat er aus dem guten Atticismus erlesen, vor allen aber die Wortbedeutungen vertieft oder durch höhere bildliche Farbe verfeinert, die Phraseologie bühnengerecht dem tragischen Stil entsprechend durchgebildet und veredelt. Erst in seinen letzten Jahren liefs er sich zum flüfsigen Ton des Umgangs herab, und beschränkte seine Wortfülle mehr auf den schlichten Bedarf. Seine **Rhetorik** ist lebhaft und scharfsinnig, ohne Manier und Breite, wie der warmen Sprache des Herzens gemäfs war; dieser Ausdruck der Empfindungen oder der Gegensätze

erinnert weniger an die Gänge der öffentlichen Beredsamkeit als an die Dialektik der Attischen Gesellschaft. Eine durchdachte Schöpfung des Sophokles war der künstliche Satzbau, welcher die Wirkung des hohen tragischen Stils wesentlich verstärkt. Seine Sätze sind übersichtlich und gewandt, aber nicht nur weicht die Wortfolge vom Herkommen ab und gewinnt durch berechnete Gliederung und durch den Wechsel der Interpunktionen jenen Grad der Mannichfaltigkeit, welcher den Zwecken des Dialogs sich anpafst, sondern auch eine Reihe von Kunstmitteln, Verflechtung der Trimeter, Inversion und übergreifende Wortstellung erzeugt ein wohlgefugtes Ganzes, spannt den Hörer und nöthigt ihn auf Betonung und Zusammenhang aller Theile des Satzes aufzumerken. Kein Attischer Dichter erreicht den Sophokles in Ebenmafs und Adel der Formen, keiner übertraf ihn in der schon von Zeitgenofsen bewunderten Süfsigkeit und Milde des Tons, welche seinen edelsten Gedanken das Gepräge stiller Majestät aufdrückt und aus vollendeter Reife hervorging; keiner hat aber bei solcher Korrektheit sich eine gröfsere Freiheit auf dem formalen Gebiet bewahrt. Den Abschlufs macht die Freiheit 303 der Syntax, eine geistreiche Fortbildung der bekannten Regel und Analogie; sie bildet nicht wenige Probleme der Grammatik und verbunden mit der künstlichen Wortstellung und den Neuerungen der Wortbedeutung macht sie den Dichter schwierig. Ihre kühnsten Wendungen erscheinen in der anomalen Syntax, deren Aufgabe war eine freie Bewegung der Struktur in flüfsiger Form, der poetischen Rhetorik entsprechend, zu bewirken; meistentheils wird durch eine scharfsinnige Wandelung des Herkommens die Kraft und Farbe des Ausdrucks erhöht. Diese ganze Sprachbildnerei welche so häufig durch neue Fafsung überrascht und den Gehalt in knappem oder ungewohntem Wort zu vertiefen liebt, leistet und verbirgt mehr als der Leser beim ersten Eindruck vermuthet; auch sind die früheren Ausleger an den meisten Geheimnifsen dieser Art vorüber oder fehl gegangen, und haben den Wahn verbreitet dafs die Sprache des Sophokles leicht sei. Je reifer aber die

Kunst der Interpretation geworden, desto gröfsere Schwierigkeiten hat unsere Zeit in diesem Dichter ergründet und mufs sie bemüht sein noch ferner aufzulösen.

2. Mit der allgemeinen Anerkennung verträgt sich die billige Bemerkung in den Auszügen (*Dind. Schol.* p. 7.) beim *Βίος Αἰσχύλου*: *ὅτῳ δὲ δοκεῖ τελεώτερος τραγῳδίας ποιητὴς Σοφοκλῆς γεγονέναι, ὀρθῶς μὲν δοκεῖ, λογιζέσθω δ' οτι πολλῷ χαλεπώτερον ἦν ἐπὶ Θέσπιδι, Φρυνίχῳ καὶ Χοιρίλῳ εἰς τοσόνδε μέγεθος τὴν τραγῳδίαν προαγαγεῖν ἢ ἐπὶ Αἰσχύλῳ εἰς τὴν Σοφοκλέους ἐλθεῖν τελειότητα.* Aus einem enthusiastischen Lobredner gibt die *Vita Soph.* mehrere feine Wendungen, welche sich ins Prädikat *Μέλιττα* (Hermesian. 57. *not. Meinek. H. Cr. Com.* p. 157. Bergk *de Soph. arte* p. 20.) zuspitzen; der Künstler bei Philostr. *Imagg.* 13. hat diese Redefigur in ein plastisches Spiel umgesetzt. Daher Aristophanes *fr. inc.* 231. *Σοφοκλέους τοῦ μέλιτι κεχρισμένου.* Beim Publikum galt er frühzeitig als Meister seiner Gattung: Xenoph. *Mem.* I, 4, 3. Diog. II, 133. Eine Fülle des Lobes ergiefst über ihn nächst dem Komiker Phrynichus in den *Μοῦσαι* der Rhetor in *Rhett. Gr.* I. p. 602. Die Mittelstellung des Dichters beschreibt in den Hauptzügen Dio Chr. LII. p. 272. (632.) *ὅ τε Σοφοκλῆς μέσος ἔοικεν ἀμφοῖν εἶναι, οὔτε τὸ αὔθαδες καὶ ἁπλοῦν τὸ τοῦ Αἰσχύλου ἔχων οὔτε τὸ ἀκριβὲς καὶ δριμὺ καὶ πολιτικὸν τὸ τοῦ Εὐριπίδου, σεμνὴν δέ τινα καὶ μεγαλοπρεπῆ ποίησιν τραγικώτατα καὶ εὐεπέστατα ἔχουσαν, ὥστε πλείστην εἶναι ἡδονὴν μετὰ ὕψους καὶ σεμνότητος, ἐνδείκνυσθαι.* Diese klare Beschreibung läuft in einen ermäfsigten Idealismus aus oder das vorher (p. 315.) angeführte Motiv des Sophokles, *αὐτὸς μὲν οἵους δεῖ ποιεῖν.* Hiezu das Prädikat *λογιότης*, Plut. *de glor. Ath.* p. 348. D. oder in einer Umschreibung die Worte der Vita, *ἤνεγκε δὲ τὰ μικτά, εὐκαιρίαν, γλυκύτητα, τόλμαν, ποικιλίαν.* Die Dichter brauchten dafür manchen figürlichen Ausdruck, wie der Komiker, welcher ihm einen gründlichen und kräftigen Weingeschmack nachrühmt, Diog. IV, 20. *ἦν δὲ* (Polemon) *καὶ φιλοσοφοκλῆς, καὶ μάλιστα ἐν ἐκείνοις ... ἔνθα ἦν κατὰ τὸν Φρύνιχον Οὐ γλύξις οὐδ' ὑπόχυτος, ἀλλὰ Πράμνιος*, eine Stelle die noch nicht völlig aufgeklärt ist.

304

Kunst und Studien des Sophokles: Bergk *de Sophoclis arte*, Freiburg 1857. 4. und vor s. Soph. L. 1858. Eine weit angelegte Einleitung in den Dichter gaben 5 Progr. von F. W. Sucro *Introductio in scholas Sophocleas*, Magdeb. 1825—29. Niemand mag bezweifeln dafs der Dichter auf seiner Bahn eine Reihe von Stufen durchlief (jeder sieht noch jetzt die starken Differenzen unserer wenigen Dramen von Antigone bis zu den Trachinierinnen), dafs er ferner auf dem Wege zur Selbständigkeit

vieles erproben und anderes abwerfen mufste; hierüber gibt aber das Alterthum keinen Aufschlufs. Nur aus einer einzigen aber verschieden gedeuteten Kritik des Tragikers selbst erhellt die Stellung, die er dem dramatischen Stil des Aeschylus gegenüber einnahm: Plut. *de prof. virt.* 7. p. 79. B. *ὥςπερ γὰρ ὁ Σοφοκλῆς ἔλεγε, τὸν Αἰσχύλου διαπεπαιχὼς ὄγκον, εἶτα τὸ πικρὸν καὶ κατάτεχνον τῆς αὐτοῦ κατασκευῆς, τρίτον ἤδη τὸ τῆς λέξεως μεταβάλλειν* (besser *μεταλαβεῖν*) *εἶδος, ὅπερ ἐστὶν ἠθικώτατον καὶ βέλτιστον*. Plutarch zog den Ausspruch des Sophokles zugleich mit einem eigenthümlichen Wort aus einer der vielen Sammlungen von Apophthegmen, die man mit Autoritäten der Dichter und Denker zu schmücken liebte. Die Schwierigkeiten dieser Stelle hat Schöll Sophokles p. 71. wohl erkannt, und in gewissenhafter Prüfung aller Ansichten entwickelt G. Weicker *De Sophocle suae artis aestimatore*, Diss. Hal. 1862. Bergk nahm in einer fast wörtlichen Auslegung drei Stufen Sophokleischer Kunst an: als erste die jugendliche Zeit, von welcher der Biograph (*παρ' Αἰσχύλῳ δὲ τὴν τραγῳδίαν ἔμαθε*) berichte, wo Sophokles dem Aeschylus nachging, aber seinen Schwulst ermäfsigte (nach der Muthmafsung *διαπεπλακὼς ὄγκον ut tumorem temperaret* p. 16.); die Spuren dieses prunkhaften, sonst unbekannt gewesenen Stils sollen noch an Ueberresten verlorner Dramen sichtbar sein. Die zweite freiere sei nach dem Tode des Aeschylus eingetreten, worin er *austeritatem et artificiosi quid* nich vermied: Belege Antigone, Electra, Oed. R. Zuletzt die gereifte Kunst des Alters mit mildem Ton und unter Einflüssen des Euripides: Belege Philoktet und Oed. C. Vor *λέξεως* räth er deshalb *ποικίλης* einzuschalten. Sowenig man aber jetzt im edlen bildlichen Stil des Sophokles an einen temperirten Schwulst, das Merkmal des ersten Stadiums, erinnert wird, ebenso schwer lafsen sich die nächsten Prädikate, Bitterkeit und harte Zeichnung der Oekonomie, an den Meisterwerken des hohen und strengen aber idealen Stils und der vollendeten Schönheit wahrnehmen, und niemand möchte selbst dem alternden Dichter ein so schwaches Urtheil zutrauen, dafs er erst in seinen späten Arbeiten überzeugt war die rechte Milde getroffen zu haben. Der gewagte Versuch von Volkmann (am Schlufs eines Pyritzer Progr. 1861.), *τὸν Αἰσχύλου διαπεφευγὼς* (mit Schöll) *ὄγκον, εἶτα τὸ πανηγυρικὸν κτλ.* setzt verschiedene Stufen voraus, die der Tragiker eine nach der anderen (uns unbekannt) mied und hinter sich liefs. Andere sahen dort drei Stilarten angedeutet, auf deren Stufen der Tragiker zum Gipfel gelangte nachdem er zwei derselben überwunden hatte, den schwülstigen und den herben, bis er zuletzt den reifen Stil errang; man will *εἰς* vor *τρίτον* einschieben: vgl. Ed. Müller Theorie d. Kunst bei den Alten I. p. 224. II. p. 430. und K. O. Müller LG. II. 115.

mit des Verf. Recens. in Berl. Jahrb. 1864. II. p. 400. Allein diese Deutung widerspricht der Wahrheit (denn wir finden den Sophokles nirgend weder herbe noch schwülstig) und der natürlichen Interpretation ebenso sehr als Lessings Ansicht, welche Welcker Tril. p. 525. theilt, man müsse den Ausspruch auf die Kritik des Euripides in des Aristophanes Fröschen zurückführen, denn Plutarch habe gleich anderen den Sophokles statt jenes genannt; wogegen Schultz *de vita Soph.* p. 130. Wir wollen uns doch das merkwürdige Geständnifs des Dichters nicht so schnell entreifsen lassen: nur mufs mit der kleinsten Aenderung das alterthümliche *διαχεπλιχὼς* „überschreitend“ hergestellt werden. Sophokles hatte mit sicherem Gefühl fast durch einen Sprung vom Stil, dann bei wachsender Reife von der Dramaturgie seines Vorgängers sich losgemacht; zuerst und sogleich überwand er den Schwulst, wohin sein Naturel am wenigsten neigte, dann verliefs er den herben Ton (vielleicht auch eine spröde Weltanschauung nach Art des Oed. R.) und die Symmetrie des Aeschylus oder den statarischen, fast in gerader Linie vorrückenden Gang seiner Handlung, bis er endlich das Geheimnifs der Ethopöie fand. Als einen von vielen Belegen darf man den klassischen Chor *Πολλὰ τὰ δεινὰ* Antig. 332. ff. bezeichnen, um die plastische Klarheit und leichte Gliederung im Gegensatz zum herben Pathos eines Aeschylischen Chorliedes wie *Πολλὰ μὲν γᾶ τρέφει* Cho. 585. ganz zu verstehen. Mit Recht sagt ein feiner Kunstrichter am Schlufs der Vita: *ἠθοποιεῖ δὲ καὶ ποικίλλει καὶ τοῖς ἐπινοήμασι τεχνικῶς χρῆται, Ὁμηρικὴν ἐκματτόμενος χάριν. — οἶδε δὲ καιρὸν συμμετρῆσαι καὶ πράγματα, ὥστ' ἐκ μικροῦ ἡμιστιχίου ἢ λέξεως μιᾶς ὅλον ἠθοποιεῖν πρόσωπον.* Die von den Alten öfter angemerkte Nachahmung Homers (*Ὁμηρικὸς ζῆλος* sagt Eustathius, s. H. Stephanus in s. *Annott. in Soph.* p. 86. sqq. Wüllner Schulzeit. II. 1105. ff. Schultz p. 176.), für dessen glücklichsten Schüler man den Sophokles, den tragischen Homer nahm (Diog. IV, 20. zu berichtigen aus Suid. v. *Πολέμων*: *ἔλεγεν οὖν Ὅμηρον μὲν Σοφοκλέα ἐπικόν, Σοφοκλέα δὲ Ὅμηρον τραγικόν*), erstreckte sich nächst Reminiscenzen der epischen Formeln und Kunstmittel wesentlich auf die natürliche Wahrheit und Zeichnung edler Charaktere mit Plastik des Ausdrucks. Cf. Aristot. Poet. 3. M. Lechner *De Sophocle poeta Ὁμηρικωτάτῳ*, Erlanger Progr. 1859. Auch sagte man dafs er in den Stoffen vorzugsweise den Dichtern des Kyklos folgte. Ath. VII. p. 277. E. *ἔχαιρε δ' ὁ Σοφοκλῆς τῷ ἐπικῷ κύκλῳ, ὡς καὶ ὅλα δράματα ποιῆσαι κατακολουθῶν τῇ ἐν τούτῳ μυθοποιΐᾳ.* Vgl. II. 1. p. 246. Er mufste sich streng an die Tradition der epischen Themen und Charaktere gehalten haben, wenn manches Stück als Uebersetzung aus dem Epischen ins Tragische (Welcker Trag. p. 91.) erscheinen konnte; darauf deuten die gesuchten

306 Worte der Vita: *τὸ πᾶν μὲν ουν Ὁμηρικῶς ὠνόμαζε, τούς τε γὰρ μύθους φέρει κατ' ἴχνος τοῦ Ποιητοῦ καὶ τὴν Ὀδύσσειαν δ' ἐν πολλοῖς δράμασιν ἀπογράφεται.*

Die Methode dieser zwischen Homer und Aeschylus liegenden Dramaturgie ist ausgesprochen im Verlassen der Tetralogie. Eine solche Thatsache verräth ohne weiteres wohin Sophokles den Schwerpunkt und Kern seiner Tragödie verlegt hat. Dafs aber und unter welcher Form ihm möglich war stets mit gesonderten Dramen aufzutreten, während seine Kunstgenossen, wie mehrere Beispiele zeigen, mit Gruppen von vier verknüpften oder äufserlich gereihten Stücken kämpften, dies bleibt noch jetzt ein ungelöstes Räthsel: s. oben p. 85. ff. Man hat bereits genug Hypothesen aufgestellt, doch ist noch keinem gelungen mit dieser unergiebigen Frage fertig zu werden. Der Versuch von Schöll, auch die Sophokleischen Tragödien einer trilogischen Ordnung zu unterwerfen, hat über den Ajax hinaus keine Beistimmung gefunden; der Gedanke von Bergk p. 14. die Notiz bei Suidas auf eine ganz geringe Neuerung zu beschränken, nemlich dafs man durch den übergrofsen Vorrat an Tragödien veranlafst war auch ein einziges Stück zu spielen oder (was hieher gar nicht gehört) früher gegebene zu wiederholen, und zwar *minoribus festis Liberalibus*, vertauscht blofs ein Problem mit dem anderen, fügt aber noch ein neues Bedenken hinzu wie Sophokles, defsen Dramen sichtbar alle gesondert und aufser jedem trilogischen Verbande stehen, mit dem bescheidenen Platz im Winkel kleiner Dionysien sich begnügen konnte. Ein Ausweg blieb übrig, den C. Fr. Hermann billigte, dafs der tragische Wettkampf eine zweifache Form zuliefs und die Dichter wählen durften, ob sie tetralogisch kämpfen oder (nach Art der Komiker) Einzeldramen stellen, also mit gleichen Waffen streiten wollten. Diese Zweitheilung mag sehr natürlich klingen, entbehrt aber aller inneren Begründung. Man vermifst nicht nur ein leitendes künstlerisches Motiv, sondern und noch mehr einen triftigen Grund, der die nicht zu konservativ gestimmten Athener bewogen hätte mit übergrofsem Aufwand an Zeit und Kräften das tetralogische Gedicht oder die Gruppirung des Stoffs in einer minder vollkommenen Form neben der organischen Kunst des Sophokles und seiner Genofsen beizubehalten. Ohnehin war zuletzt zwischen der Zusammensetzung von vierfältigen Dramen und der Darstellung der Einzelstücke kein wesentlicher Unterschied mehr, seitdem die Tetralogie nur ein loses Aggregat statt des stetigen Zusammenhanges in Mythos und Idee darbot. Man mag nun über den antiquarischen Theil dieser Frage verschieden denken, aber es mufs einleuchten dafs Sophokles durch das Prinzip der Concentration, welches ihn im engen Gebiet der Charakterschilderung festhielt, von der ausgedehnten trilogischen

Komposition abgezogen wurde, die nicht mit Individuen sondern mit Geschicken und Katastrophen ganzer Geschlechter sich be- 307 faſst, und dafür einen weiten Raum und Fülle des Stoffs erfordert. Hierauf ist Nitzsch Sagenpoesie p. 478. ff. näher eingegangen, weiterhin p. 651. ff. auch auf Anlaſs des bekannten Ausspruchs der Aristotelischen Poetik c. 4, 16. (oben p. 28.) *τρεῖς δὲ καὶ σκηνογραφίαν Σοφοκλῆς. ἔτι δὲ τὸ μέγεθος ἐκ μικρῶν μύθων κτλ.* Jetzt ist keine Möglichkeit den Schluſssatz, der von den Verdiensten des Tragikers abspringt, mit der Notiz von Sophokles zu verbinden, denn diese nackten Aphorismen enthalten nichts, was dem Dichter als Differenz von der Kunst des Aeschylus sich nachrühmen lieſs.

Ueber den Geist und Organismus welcher die dramatische Kunst des Sophokles bezeichnet, hat die neuere Zeit vermöge der lebhaften Neigung, die sie diesem Meister zuwendet, eine gröſsere Zahl feiner und geschickter Darstellungen auf Anlaſs der an die hervorragenden Dramen geknüpften Probleme gefördert. Schlegel ging kaum über den allgemeinsten Umriſs hinaus. Zuerst hat den Reichthum und die glückliche Benutzung von Motiven, die Mannichfaltigkeit der Situationen, die drastische Kraft und Verflechtung der Charaktere, deren Umschlag in entgegengesetzte Stimmungen des Mitgefühls zur Katastrophe führt, Gruppe hervorgehoben in der Ariadne p. 158. ff.; doch nicht ohne seltsame Hypothesen, wie wenn er das Machwerk Rhesus als den Erstling der Sophokleischen Muse betrachtet. Gewiſs beginnt die bleibende Technik der tragischen Dramaturgie, welche den Stoff nach einheitlicher Idee künstlerisch bildet, mit diesem Dichter. „Wer sich gewöhnt" (sagt ein Kenner G. Freytag Die Technik des Dramas p. 5.) „von den Besonderheiten der alten Form zu abstrahiren, der findet mit inniger Freude daſs — Sophokles die Hauptgesetze der dramatischen Konstruktion mit einer beneidenswerthen Sicherheit und Klugheit verwendet. Für Steigerung, Höhepunkt und Umkehr der Handlung — ist er noch uns ein selten erreichtes Vorbild." Unter den glänzenden Zügen einer sinnigen Berechnung hat man wahrgenommen daſs Sophokles solche Personen, die sich unbewuſst in Fehl verstrickt haben, ihre Leidenschaft steigern und eigensinniger werden läſst; wer aber meint daſs hiedurch auch ihre Schuld gesteigert, ihr Unglück gerechtfertigt werde, folgt einem Wahn. Vielmehr erwecken und vollenden sie ihr Schicksal, das eine Zeitlang geschlummert hatte. Mit nicht gröſserer Wahrheit wollte man ehemals diesen Dichter, weil er tief in das Seelenleben des Menschen blickt und meisterhaft in Form und Charakteristik einen sittlichen Ideenkreis erschöpft, deſsen Dramen voll inniger Religiosität sind, in eine nahe Verwandschaft mit dem Geiste der christlichen Religion ziehen. Die Verehrer der

antiken Tragödie priesen ihn als Mafsstab und Muster der tragischen Poesie; gewifs darf man das Mafshalten und die Harmonie der Technik anerkennen, welche mit sparsamer Verwendung ihrer Mittel eine vollständige Wirkung erzeugt und den Idealismus befriedigt. Dieser Dichter hat als tiefer Kenner der Ethopoeie die Handlung rein aus Wechselwirkung, Gegensätzen und Entschlüssen menschlicher Charaktere zu entwickeln gewufst 306 und durch einen sittlichen Schwerpunkt immer die Fäden der Dramaturgie zusammengefafst. Aber mit Grund erinnert Schiller Briefw. V. 286. dafs die Sophokleische Tragödie, weil sie das lebendige Produkt einer individuel bestimmten Gegenwart war, eine Erscheinung ihrer Zeit bleibt, die nicht wieder kommen kann.

Religiöse Gedanken: ein Register in der Diss. Fr. Peters *Theologumena Sophoclea*, Münster 1845. Dann die systematische Hauptschrift, Fr. Lübker Die Sophokleische Theologie und Ethik. Kiel 1851—55. II. 4. Hiezu Dronke oben p. 201. Daneben eine Menge kleiner Schul- und akademischer Schriften, wie Hoppe Diss. Hal. 1852. Vergl. §. 115. Schlufs. Der Grundton ist eine von keiner Skepsis berührte Religiosität, die Gewifsheit dafs das menschliche Leben überall von der Gottheit abhängig und ohne sie nichtig sei, dafs sie nicht minder schützend als strafend eingreife. Zeus ist das Symbol der mit dem göttlichen Gesetz vereinten Weltregierung, die Götter sind seine Vertreter und werden nur durch die Farbe jedes Mythos individualisirt. Mancher zarte Punkt, wie die Macht des Gewifsens und die Sühne nach begangener Schuld, hat in der theologisirten Ethik sein Recht erhalten. Was der Dichter sonst über Religion gedacht, ist mit der objektiven Darstellung zu sehr verwachsen, um einen subjektiven Rückhalt auszuscheiden, auch zu stark von den Schicksalsideen der alten Sage gefärbt, als dafs man eine Privatreligion systematisiren könnte. Doch gilt aufser dem König Oedipus, jetzt der einzigen Schicksalstragödie, das Schicksal nur als eine Schranke, welche das Wirken oder Leiden der handelnden Personen umgrenzt, und ein Prüfstein für den inneren Gehalt des Menschen wird. Es tritt merklich zurück in *Trach.* und *Philoct.* (cf. v. 195. ff.), selbst in der Antigone, wo der fatalistische Ton durch die Stärke des freien Willens gedämpft wird, hört man nur einen dämonischen Anklang, wenn es heifst (471. 856.) dafs das Loos der Heldin eben den Schicksalen ihres Hauses angemessen und ihre That ein Erbtheil sei. Mit Fragen der Spekulation und der Rechtfertigung Gottes hat Sophokles sich nicht befafst: *Phil.* 451. *Trach.* 1266. Daher darf man ein nicht in seinem Stil geschriebenes Bruchstück über die mangelnde Gerechtigkeit in dieser Welt fr. 94. (Alet. 7.) schon wegen des allzu reformatorischen Tons dem

Euripides beilegen. Die göttliche Macht steht ihm hoch über alles menschliche Mafs hinaus gerückt, ihr Attribut sind die sittlichen Ordnungen, ihre Handhabung des Weltgesetzes streng, gemessen, fast nur in Strafen und in düsteren Wendungen eines Menschenlooses (*δαίμων*, *ἀνάγκη*) leuchtend, der göttliche Wille verbirgt sich oft hinter Orakeln und Künsten der Weissagung. Diese wenig gemüthlichen Satzungen stimmen genau zu den herben, schroffen, selbst verbissenen Charakteren, sie fordern energische Helden und Frauen, die mit starkem Entschlufs und ungemeiner Thatkraft ohne Milde thun und reden, in denen man doch einen Reflex der Attischen Blütezeit erkennt. Wir begreifen die Melancholie des Dichters, der je höher er von der Kraft des menschlichen Geistes denkt, desto pathetischer über die Wandelbarkeit und Schwäche des Lebens spricht, und seine trüben Ansichten über die Verblendung, welche den trefflichsten Mann nach dem Willen der Götter (*ἄτη*) ins Unglück zieht, nicht verschweigt. Es ist gewissermafsen ein harter Menschenschlag, dem sie mit gewaltsamer Ahndung (*δίκη*) zusetzen; indefsen wird einmal (Ai. 753. ff. 801.) die Frist eines Tages dem Sünder zugestanden, wofern er bereuen oder umkehren wolle. 309 Zuletzt wird demüthige Hingebung an das Gebot Gottes, auch das schwerste (schön lauten die Worte des aus zwei Stellen vereinigten fr. 234. und der Ausspruch von menschlicher und göttlicher Kraft fr. 713.), überhaupt Resignation empfohlen, fr. 515. 611. 749. Hiernach dürfte man ihm keinen naturphilosophischen Einfall zutrauen, der in so flacher und farbloser Rede sich äufsert wie fr. 772. *Ἥλιος οἰκτείρειέ με, Ὃν οἱ σοφοὶ λέγουσι γεννητὴν θεῶν Καὶ πατέρα πάντων.* Den Glauben der Mysterien verräth fr. 719. vergl. *Antig.* 1146. Das merkwürdige Wort über den Werth der sittlichen Erziehung fr. 779. ist ihm fremd, wovon p. 335. Ihren Abschlufs fanden die religiösen Gedanken in den ethischen Zuständen, vor allen im Leben, in der Erhabenheit und den Rechten des Staats und der Familie.

Chor: Kieler Preisschrift Klander *de choro Sophocleo* 1840. Bekannt ist das Urtheil Aristot. *Poet.* 18. *καὶ τὸν χορὸν δὲ ἕνα δεῖ ὑπολαβεῖν τῶν ὑποκριτῶν καὶ μόριον εἶναι τοῦ ὅλου καὶ συναγωνίζεσθαι, μὴ ὥσπερ Εὐριπίδης ἀλλ' ὥσπερ Σοφοκλῆς.* Dieser oft wiederholte Ausspruch ist aber nur mit einiger Beschränkung wahr, die sich aus der Theorie des Philosophen ergibt: vgl. p. 282. Denn jener fordert dafs der Chor in naher Beziehung zum Verlauf (d. h. zu jedem grofsen Moment) des Dramas stehe, wie Sophokles sie beobachtet; das Recht eines Schauspielers mag ihm der Tragiker nicht zugestehen, geschweige dafs er ihn mitwirken liefse (*συναγωνίζεσθαι*), nicht einmal geschieht es im Ajax, wo der Chor eine gemüthliche Theilnahme zeigt: denn die Charaktere spielen jedes Stück rein und vollständig ab.

Die ziemlich kühlen Chorgesänge des Philoktet geben hiefür einen sicheren Anhalt. Dio Chrys. II. p. 278. hat seine Chorlieder mit grofser Anerkennung gewürdigt: τά τε μέλη οὐκ ἔχει πολὺ τὸ γνωμικὸν οὐδὲ τὴν πρὸς ἀρετὴν παράκλησιν, ὥσπερ τα τοῦ Εὐριπίδου, ἡδονὴν δὲ θαυμαστὴν καὶ μεγαλοπρέπειαν. Unter den Lichtpunkten des Friedens gedenkt Arist. *Pac.* 535. Σοφοκλέους μελῶν.

Metrik: Wunder *conspectus metrorum, quibus Soph. usus est, L.* 1825. Brambach Metrische Studien zu Soph. L. 1869. und gleichzeitig die neue Theorie von J. H. Schmidt in Th. 2. seines Werks, Die Kunstformen der Gr. Poesie und ihre Bedeutung. Nicht weniges über des Dichters Metra: Berger *De S. versibus logaoedicis et epitriticis*, Bonner Diss. 1864. Die häufig erörterte Notiz des Ath. VII. p. 276. A. dafs Sophokles für seine melische Technik aus des Kallias grammatischer Tragödie schöpfte, ἀφ' ἧς ποιῆσαι τὰ μέλη καὶ τὴν διάθεσιν Εὐριπίδην ἐν Μηδείᾳ καὶ Σοφοκλέα τὸν Οἰδίπουν, klingt paradox, läuft aber anderwärts X. p. 453. E. auf einen winzigen Punkt hinaus, nemlich auf die besonders im *Oed. R.* häufige Elision am Schlufs des Trimeters, einen eigenthümlichen Punkt der kunstmäfsigen Verschränkung der Satzglieder bei Sophokles. Vergl. die Bemerkungen p. 30. und 232.

Sprache und Sprachschatz: Struve Diss. *de dictione Soph.* Berl. 1854. F. W. Schmidt *De ubertate orationis Soph.* zwei Progr. Magdeb. 1855. Neu-Strel. 1862. Sein Urtheil II. p. 21. über die Fülle des Sophokles ist begründet, doch war die Vorliebe für malerischen Putz und Synonymie schon aus dem Stil der Tragödie hervorgegangen. Die wahre Fülle dieses Tragikers liegt aber in seiner milden und harmonischen Plastik: wofür ein schöner Beleg fr. 464. — καὶ τὸ ποικιλώτατον | ξουθῆς μελίσσης κηρόπλαστον ὄργανον. Allein die Details seiner sprachlichen Technik in einer erschöpfenden Charakteristik zusammenzufassen ist schwierig, wenn man nicht mit der in der Schwebe gehaltenen Schilderung von Müller II. 139. fg. sich begnügen will, der dem Dichter ein Spiel mit Worten und Bedeutungen, ein 310 Versteckspielen mit dem Sinn und raffinirte Syntax zuschreibt. Aber ein Dichter welcher den Einklang zwischen Form und Gedanken sucht und einem kritischen Publikum gegenüber stand, konnte nicht mehr einfach und naiv schreiben. Die Menge der auffallenden Neuerungen machte zuerst auf Valckenaer, dem er *novator* und ähnlich heifst, einen gründlichen Eindruck, in einer Zeit als man nur Sophokles und Euripides las; Hermann der über das sprachliche System der schöpferischen Individuen nicht leicht reflektirt, meinte *praef. Trach.* p. XII. sq. dort viele willkürliche Neuerungen zu sehen, die fast an die äufserste Grenze

streiften. Einiges vom Geist dieser überlegten Neuerungen, die besonders in einer *Syntaxis anomala* hervortreten, in des Verf. *Paralipom. Synt. Gr.* p. 21. Anfangs kann auch die Beobachtung von Longin. 33. extr. überraschen: *ὁ δὲ Πίνδαρος καὶ ὁ Σοφοκλῆς ὁτὲ μὲν οἷον πάντα ἐπιφλέγουσι τῇ φορᾷ, σβέννυνται δ' ἀλόγως πολλάκις καὶ πίπτουσιν ἀτυχέστατα.* Gemeint ist wol nur ein überlegter Wechsel im Ton zur Abstufung der Charaktere, mit Zusätzen einer den Alten natürlichen Geradheit, woran wir uns weniger stofsen als die Griechischen Rhetoren: s. p. 213. Das längste Bruchstück aus dem Satyrspiel *Ἀχιλλέως ἐρασταὶ* hat mit naivem Humor ein Gleichnifs ausgeführt, welches durch die milde Plastik in fr. 713. überboten wird; aus unseren Dramen läfst sich nichts vergleichen, denn Gleichnifse sind kurz im Dialog (wie *Trach.* 32.) skizzirt, in Chorliedern wenig ausgemalt. Dionysius rühmt *C. V.* 24. den gemäfsigten oder temperirten Ton seiner Komposition, deren Eleganz einen herben Beischmack gelinde abschwächt, dann hebt er die Präzision hervor *vett. scriptt. cens.* 2, 11. *Σοφοκλῆς μὲν οὐ περιττὸς ἐν τοῖς λόγοις ἀλλ' ἀναγκαῖος.* Belege des warmen und gehobenen Tons mit gewähltem Ausdruck finden sich in einigen Fragmenten wie 162. 517. 587. Eine Probe des gemüthlichen Vortrags 470. und wenn 400. ihm gehört, verrathen wenige Striche die Würde des Kothurns; dagegen enthalten 678. die durch Pracht der Rede glänzenden Verse manchen fremden Bestandtheil, der auf Euripides hinweist. Man bewundert die lichtvolle Plastik in fortschreitender Darstellung fr. 239. Gnomen, Sprichwörter und proverbiale Formeln werden häufig aus Sophokles erwähnt. Aber gnomologisch ist in grofser Ausführlichkeit nur fr. 109. und fein stilisirt 964. Dagegen hat Nauck mit allem Recht 779. eine doktrinäre, steif in regelrechten Trimetern vorgetragene Sentenz ihm abgesprochen; sie mag eher dem jüngeren Sophokles angehören. Demselben Verfasser möchte man die breit stilisirte Moral beilegen, die nur einen sehr popularen Ausspruch aus dem sonst unbekannten *Τυνδάρεως* fr. 572. verziert. Fremd ist ihm auch ein holpriges, aus Theognis iambisirtes fr. 326. Eigenthümliche Betrachtung über die Weiber fr. 517. Dem stilistischen Eindruck folgend gab Welcker p. 384. mit Grund *Aeschyli fr.* 291. (805.) oder die Schilderung des Tereus an Sophokles. In einigen Stücken (wie den *Ποιμένες*) war der glossematische Stoff nicht gering, und Hesychius allein hat vor anderen Grammatikern deren eine beträchtliche Zahl ausgezogen. Den Sprachschatz, den alten Bestand den er mit früheren Dichtern (namentlich mit Lyrikern und Aeschylus) theilt und den Zuwachs aus eigener Erfindung, hat sorgfältig erörtert G. Weicker im Hallischen Progr. 1862. zu verbinden mit Th. Ludewig *De dictionis Sophocleae ubertate quae in verbis cum praepositt. compo-*

sitis conspicitur, Berl. Diss. 1864. Der Sinn für Plastik und Adel des Ausdrucks bestimmte den Sophokles besonders zu malerischen Composita, diese Farbentöne drängen sich aber nicht vor, sondern werden durch Wortstellung und gewählte Phraseologie gedämpft. Manches zusammengesetzte Wort scheint uns über simplicia sich wenig zu erheben. Wie sehr eine so klangvolle Sprachmusik vom Tonfall des täglichen Brauchs abstach, läfst Antiphanes Ath. IX. p. 396. empfinden. Verschollene Wörter

311 von ungewöhnlicher Form und mit dunkler Bedeutung (wie κυκνομματεῖ) sind in den erhaltenen Stücken selten. Unter den Wörtern von eigener Bildnerei mag vielleicht δεσπότειρα verfehlt sein, auffallend (aber dem alten ψευδόμαντις analog) klingt *Philoct.* 1338. als nomen ἀριστόμαντις, Pollux tadelt das Wort ἀγγεοθήκη, das affektirte Compositum κοντοναῦται steht in dem verdächtigen fr. 499. An die Stelle tönender Wortbildnerei tritt aber meistentheils der Schmuck einer aus plastischen und bedeutsamen Zügen gefügten Rede. Selten rügen die Grammatiker wegen ἀκυρολογία seinen Gebrauch, wie in fr. 408. wo ποδακὸν für ποῖον. Wortschatz: Register Beatson *Index Graecitatis Sophocleae, Cantabr.* 1830. Schneider Soph. Wörterbuch, Weimar 1830. Hauptwerk, Fr. Ellendt *Lexicon Sophocleum, Regim.* 1834—35. II. Einen zweiten Druck mit Nachträgen besorgt H. Genthe; gleichzeitig ein präzis und kritisch gefafstes *Lexicon Soph.* W. Dinderf. Lesenswerth sind des letzteren Bemerkungen in den Jahrb. f. Philol. 1869. p. 699. ff. Zuletzt wird eine monographische Darstellung dieses ganzen formalen Abschnitts, mit Ueberblicken Sophokleischer Analogien und Anomalien in Syntax und Phrasen, mit sorgfältiger Zergliederung des Satzbaus und der Wortstellung, endlich mit Analysen der rhetorischen und plastischen Kunst, wozu die jetzt methodisch geübten Studien unserer Uebersetzer eine Fülle der unmittelbarsten Erfahrung beitragen, nicht nur einen stilistischen Kanon gründen und in die Werkstätte des denkenden Dichters einführen, anstatt leere panegyrische Worte des Lobes, wahres und nichtiges auf Sophokles zu häufen, sondern auch den Ausleger und Kritiker trefflich unterstützen. In den jüngsten Arbeiten über Sophokles ist ohne Schonung und Achtung vor der individuellen Dichterrede vieles verdächtigt und ausgestofsen; der subjektive Geschmack sollte die wortkarge Kühnheit dieser berechneten Attischen Diktion etwas weitherzig ahnen und schützen.

c. Dichtungen des Sophokles.

3. Aufser Paeanen, Elegien und einer angeblich prosaischen Schrift über den Chor hinterliefs der Dichter, der unter die fruchtbarsten Tragiker gehört, nach einem glaub-

haften Bericht mehr als hundert Dramen, die verdächtigen eingeschlossen. Jetzt bleiben nach manchen Abzügen und unter Voraussetzung billiger Zweifel nur 70 und etliche Titel; hiezu kommt eine Zahl von höchstens 18 Satyrspielen, unter denen *Ἀμφιάραος*, *Ἀχιλλέως ἐρασταί*, *Ἴναχος* (Abenteuer der Io) und mehrere seltne Fabeln (wie *Κρίσις*, *Κωφοί*, *Πανδώρα*) hervortreten. Die bedeutendsten Stoffe zog Sophokles aus dem epischen Kyklos und den Geschichten von Argos und Theben, nicht weniges bot die Heroensage (namentlich Perseus und Argonautenfabel), er besuchte selbst entlegene Winkel derselben (interessant *Τηρεύς*), auch hat er mit patriotischer Neigung und erfindsam den Attischen Mythenkreis ausgebaut und hiedurch die fremde Stammsage veredelt. Ein mythologischer Faden läuft durch gröfsere Reihen seiner heroischen Fabel und verknüpft die hervorstechenden Gruppen; das sehr mannichfaltige Detail läfst glauben dafs Sophokles während seines langen Lebens auch auf die Studien des Stoffs einen ausdauernden Kunstfleifs gewandt hatte. Die kurzen, oft verdorbenen Fragmente, deren Zahl fast tausend beträgt, genügen selten für eine Forschung nach Gang und Charakter der Stücke; viele werden nur wegen ihres glossematischen Werths angemerkt. Manches Bruchstück erfreut durch feine Spruchweisheit und Schönheit des Ausdrucks, und es gibt wenige die nicht des Dichters milden und weltkundigen Sinn, seinen gebildeten Geist und würdigen Ton auch in einem kürzeren Ausspruch offenbaren. Kleine Striche verrathen eine sichere Plastik und Beobachtung der Sitten, wenige Zeilen in edler Form machen den Eindruck eines mafsvollen und erhabenen Pathos. Dennoch kann man bei der Beschränktheit und Einfachheit des uns überlieferten Stoffs schwer begreifen wie so schlichte Peripetien und Motive zur Darstellung grofsartiger Ideen ausreichen mochten. Nur unsichere Kombinationen gewähren die Fragmente Römischer Tragiker; denn wenn Pacuvius und noch mehr Attius dem Sophokles folgten, von ihm mehrere der schönsten Mythen übernahmen, so haben sie doch in wesentlichen Punkten den dramatischen Plan verändert.

3. Paeane, namentlich auf Asklepios, Bergk Lyr. p. 459. sqq. Elegien, II. 1. p. 555. Auf *Σ. ἐν ταῖς ἐλεγείαις* bei Harpocr. v. *Ἀρχή* darf man nicht bauen, s. Ascherson im Philol. XXI. 682. Dramaturgische Schrift, oben p. 13. Forschungen über die Zahl der Dramen haben Clinton im *Philological Mus.* 1832. p. 74. ff. und Welcker Trag. p. 64. ff. angestellt. Dieser berechnet 18 Satyrpiele (doch mufs *Ζωστῆρες* abgehen), und 86 Tragödien, worunter 6 unsicher seien. Wegen Unzuverläfsigkeit der alten Citationen darf man manchen Titel bezweifeln oder Doppeltitel voraussetzen; falsche Titel sind *Ἄλκηστις*, *Ἑλένης ἁρπαγή*, *Πρόκρις*, *Φρύγες*. In einem Satyrdrama rühmt der Sammler Bekk. Anecd. p. 385. das Melos der Satyrn. Die höchste Zahl ist im 313 wichtigen Zeugnifs des Grammatikers Aristophanes nach der Vita Soph. gegeben: *ἔχει δὲ δράματα ὥς φησιν Ἀριστοφάνης ρδ´, τούτων δὲ νενόθευται ιζ´*. Näher liegt *ζ´*. Hieran grenzt am nächsten die Angabe von Suidas: *ἐδίδαξε δὲ δράματα ρκγ´* (wahrscheinlich *ριγ´*), *ὡς δέ τινες, καὶ πολλῷ πλείω*. Woher die unächten rührten ist ungewifs; vielleicht hatte man Bedenken über einen Antheil des Iophon, Schol. Arist. *Ran.* 78. Suid. v. *Ἰοφῶν*. Ein gleiches Bedenken überträgt sogar auf Antigone Cram. *Anecd. Ox.* IV. p. 315. *πολλὰ γὰρ νοθευόμενά ἐστιν, ὡς ἡ Σοφοκλέους Ἀντιγόνη· λέγεται γὰρ εἶναι Ἀντιφῶντος* (sic) *τοῦ Σοφοκλέους υἱοῦ*. Um diese sonderbare Sage zu verstehen, nimmt man an dafs Iophon das Drama nach dem Tode seines Vaters mit Veränderungen wieder aufführte; aber eine solche Lösung mag mit dem Begriff der *νοθευόμενα* wenig stimmen. Einen Antheil des Iophon glaubt auch Schlegel I. 196. fg. wegen des Zusammenhangs, der in den Kunstschulen zwischen dem Meister und vortrefflichen Schülern immer stattfand, nicht abweisen zu dürfen. „Sophokles hatte seinen Sohn Iophon zur tragischen Kunst erzogen, er konnte sich also leicht von ihm bei der Ausführung Hülfe leisten lassen —; er mochte auch gegenseitig in die von jenem ursprünglich entworfenen Werke stellenweise hineinarbeiten, und die so entstandenen Stücke, worin man unverkennbare Züge des Meisters wahrnahm, wurden dann natürlich bald unter dem berühmteren Namen verbreitet.“ Eher darf man an den jüngeren Sophokles denken, dessen Spur vorhin bei fr. 779. angemerkt ist. Dafs aber auch Nachahmer ein Stück untergeschoben hätten, läfst sich aus dem halb scherzhaften Falle bei Diog. V, 92. kaum entnehmen. Ein wirkliches Falsum ist blofs *Κλυταιμνήστρα*, wenngleich Erotian. p. 62. (45) diesen Titel citirt: nemlich ein Bruchstück welches C. Fr. Matthaei herausgab, *Clytaemnestra trag. Soph. fragm. ineditum*, *Mosqu.* 1805. 4. Diese Täuschung haben Struve Progr. Riga 1807. Hermann mit wenigen schlagenden Bemerkungen *Opusc.* I. p. 60. u. a. beseitigt. Endlich gibt die Notiz im *Argum. Antigonae*, *λέλεκται δὲ*

τὸ δρᾶμα τοῦτο τριακοστὸν δεύτερον, ein nicht mehr sicher aufzulösendes Problem: s. Welcker p. 84. Der Ausdruck *λέλεκται* ist paradox, und läſst sich nur aus dem Register einer alten Bibliothek herleiten; man weiſs aber nicht ob diese Notiz auf die Zeitfolge der Dramen eine Beziehung hat.

Charakteristik der Dramen: A. Jacob *Sophocleae Quaestiones*, Varsav. 1821. p. 181. ff. K. Schwenck Die sieben Tragödien des Soph. Frkf. 1846. Soph. und seine Tragödien, ein Vortrag v. O. Ribbeck, Berl. 1869. Fragmentsammlung: sie wurde nach Mittheilungen Valckenaers begonnen von Brunck, fortgeführt und vermehrt von Dindorf und Nauck, mit Kombinationen über Plan und Stoff der verlornen Dramen von Welcker p. 100—436. 814 ergänzt. Bergk *comm. de fragm. Sophoclis L.* 1833. Vater Die Aleaden des S. Berl. 1835. Merkwürdig durch Ueberreste von Liedern in gefälligem Stil ist die Tragödie Tereus. Aber die Betrachtung dieser für kein Stück ausreichenden oder ausgedehnten Bruchstücke kann wiederholt überzeugen, wie sehr selbst Sophokles im lesenden Publikum und auf der Bühne hinter Euripides zurückblieb. Dennoch laſsen die Trümmer der verlornen Tragödien nicht zweifeln daſs der Dichter noch längere Zeit aufmerksame Leser fand. Eine Mehrzahl verdanken wir den Grammatikern und Sammlern, dann ihrem fleiſsigsten Leser Plutarch (der doch im Euripides weit mehr eingewohnt war), auch Römer wie die Brüder Cicero beschäftigten sich mit manchem verlornen Drama, durch Pompeius ist der Ausspruch fr. 711. deſsen er in seiner letzten Stunde sich erinnerte klassisch geworden.

Die jetzt erhaltenen sieben Stücke des Sophokles waren mit Ausnahme der Trachinierinnen berühmt, und sind fleiſsig gelesen worden. In Byzanz begünstigte man drei derselben, und hat sie in zahlreichen Handschriften verbreitet, Ajax, Elektra, König Oedipus. Chronologische Bestimmungen sind nur für Antigone und Philoktet überliefert, zufällig diejenigen Dramen welche jetzt an den Endpunkten der Sophokleischen Litteratur stehen.

1. *Ἀντιγόνη* wurde mit ausgezeichnetem Erfolg (p. 312.) Ol. 84, 3. (441) aufgeführt, und stets als ein Meisterwerk des Dichters anerkannt. Antigone darf unbedingt als Kanon der antiken Tragödie gelten: wir besitzen kein Drama des Alterthums welches in idealer Reinheit und in Harmonie der künstlerischen Mittel sich mit ihr meſsen

kann. Sie war das erste, durch ein Gleichgewicht aller Kräfte des tragischen Haushalts vollendete Gedicht; unter den erhaltenen Dramen ist sie das vollkommenste Werk des Sophokles, und nirgend weiter hat er Gehalt, Stil und Technik in solchen Einklang gesetzt. Ihre Vorzüge liegen in der ebenmäfsigen Vortrefflichkeit des Plans, im Reichthum der Ideen, in der Plastik und Gediegenheit der Charaktere, Vorzüge welche durch den hohen Ton der Form in Dialog und Chören zu voller Wirkung kommen. Der Grundgedanke der diese Kräfte durchdringt und sie zum tadellosen Ganzen organisirt, entwickelt sich aus einem tiefsinnigen Thema, dem Streit zwischen göttlichem Recht und weltlichem Gebot; die That der Antigone welche der Dichter erfand, bestimmt mit sittlicher Nothwendigkeit den Lauf der Handlung bis an ihre letzten Ziele. Sophokles hat seine Herrschaft über Stoff und künstlerische Mittel an der straffen und doch erschöpfenden Oekonomie bewiesen, indem er die Dialektik jenes Streites in seinen Folgen und entfernten Nachwirkungen an eine Reihe kontrastirender, nach ihrem ethischen Werth abgestufter Charaktere knüpft.

315 Sein berechneter Plan umfafst besonnen und sparsam einen mannichfaltigen und nach dem Mafse der Attischen Tragödie sogar ausgedehnten Kreis von Personen, welche gruppirt und in verschiedene Beleuchtung gestellt ein Moment der Handlung nach dem anderen motiviren. Schon im Eingang wird der Gegensatz angekündigt zwischen den ungeschriebenen, in alter Volksitte gegründeten Rechten und Pflichten der Pietät und dem Gesetze des Staats, zwischen den Interessen der Familie und den höheren des Ganzen: der Wille des Regenten siegt, aber die Heiligkeit der Familie rächt sich an ihm, der im Starrsinn auf keine Vermittelung hört, und er zieht die Seinigen in den Untergang. Dieser aus der Freiheit des Willens hervorgehende Streit durchläuft eine Kette von Gegenwirkungen, die Handlung verwickelt und verstrickt sich streng gegliedert in einen engeren Kreis, die Spannung wächst aber zugleich mit dem Schwung und der unaufhaltsamen Bewegung der Interessen. Nun beruht die Kraft der in

einander greifenden Scenen nicht nur auf der Vertiefung der starken Charaktere, sondern auch auf Ergänzung derselben durch Nebenspieler mit gemüthlichen Zügen. Sophokles hat hier durch glückliche Mischung und Abstufung die Spitzen der energischen Personen in volles Licht gesetzt und durch den Kontrast untergeordneter Rollen das Mitgefühl am Thun und Leiden jener anderen soweit gehoben, dafs das Interesse nicht völlig einseitig bleibt und das düstere Gemälde zum Theil mildere Farben erhält. Der zarte weibliche Sinn der Ismene beleuchtet den männlichen Muth ihrer Schwester, der Schroffheit des herrischen Königs und Vaters stellt die mafsvolle Haltung seines Sohnes Haemon ein würdiges Nebenbild entgegen; sogar ein geringer und niedrig gefafster Mann, der zuletzt froh ist aus dem bedenklichen Streit der Parteien heil davon zu kommen, der Wächter zeichnet in drolliger Weise heiter und wirksam die Gespanntheit der Hauptfiguren. Nur der Chor edler Thebanischer Greise tritt nüchtern und behutsam an die Stufen der höher gehenden Handlung, indem er jeden unmittelbaren Antheil ablehnt. Die thätigen Personen aber behaupten längere Zeit ein strenges Pathos und erscheinen in jener abstrakten Geschlossenheit, welche den ethischen Typen der antiken Tragödie (p. 176.) eigen war. Antigone, das Organ des Gewissens und freien Subjekts, vertritt mit edlem Selbstgefühl, sobald ihrem Bruder Polynikes die Bestattung versagt wird, das unter allen Hellenen geltende göttliche Recht der Todten, in freudiger Hingebung opfert sie für seine Heiligkeit ihr Leben, und wenn sie mit ihrer That allein steht, so hat sie doch die Beistimmung und die Herzen der Bürger für sich; gegenüber Kreon, dem objektiven Typus der weltlichen Majestät, dessen Gebot vermöge königlicher Machtvollkommenheit auf jedes Mitglied der politischen Ordnung sich erstreckt, aber dieser eiserne Vertreter des Gemeinwesens bleibt vom Anfang bis zum Schluss vereinsamt, unbeirrt durch die lauten Stimmen der Bürger, und ist unfähig dem Ansehn irgend einer Person, sogar nicht der nächsten Verwandten, oder den Regungen der Gnade Raum und Gehör zu geben. Beide Rollen sind mit

gleicher Schärfe gearbeitet und auf ihre Spitze getrieben, aber der König behauptet seinen Willen in äufserster Einseitigkeit, seine herzlose Strenge wird durch keinen Zug edler Sitte gemildert, er gewinnt niemandes Achtung, zuletzt kaum noch ein warmes Mitleid in seinem grauenvollen Unglück: fast glaubt man in diesem trotzigen Verächter des göttlichen Rechts und des menschlichen Raths ein Bild der durch Argwohn und leidenschaftliche Willkür verhärteten Tyrannis wahrzunehmen, wie sie damals den Athenern erschien. Allein der Verlauf des Streites, der zwischen diesen Kämpfern des Ideals entbrennt, läfst sie je näher die Katastrophe rückt, ihr Unglück menschlicher empfinden; sobald sie durch herbe Schläge getroffen allmälich die Schuld ihrer Einseitigkeit tragen, wird für den leidenden Theil nach einander das Mitgefühl des Hörers erweckt. Zuerst, je mehr ihr Wesen und Geschick dämonisch (p. 332.) war, darf Antigone, die Verlobte Haemons, von dem ein grausamer Spruch in der Blüte der Jahre sie losreifst, um in einer Grabkammer zu verschmachten, im Angesicht des Todes die rührendsten Klagen über ihr Loos und ihre Vereinsamung erschöpfen, sie darf mit gefafster Stimmung an dieser heroischen That der Liebe, die unter dem Unstern ihres Hauses entstand, einen Trost finden, aber das Urtheil über sich stellt sie in Demuth den Göttern anheim. Hierauf folgt Kreon, nachdem Tiresias seinen überspannten Glauben an die fürstliche Gewalt zu spät erschüttert hat: sein Haus ist verödet, der jähe Ver-
317 lust von Gemalin und Sohn drückt ihn zu Boden, und mit gebrochenem Herzen wünscht er sich ein Ende. Weil er aus falschem Eifer für den Staat die Pflichten der Familie verachtet und mafslos mit unweisem Befehl an ihnen gefrevelt hat, mufs er eben im Untergang der eigenen Familienglieder leiden. Ein wirksam benutztes und mit Zartheit gezeichnetes Bindeglied der Peripetie war Haemons Liebe zur Antigone, die jener nicht überleben mag, sein Vater gering achtet. Die Form zeigt in der kunstvollen Arbeit des Dialogs und der Melik, namentlich in der symmetrischen Gliederung, in Schönheit und Adel eines man-

nichfaltigen aber oft schwierigen Vortrags, in der Sorgfalt des Versbaus, vor allen im gediegenen und schwunghaften Trimeter nach der älteren Technik eine gleiche Meisterschaft. Dem erhabenen Stil dieses Dramas und seiner strengen pathetischen Stimmung entsprach der Ausdruck, welcher tief und gedrungen, häufig pikant und künstlich ist; dies der Grund warum das Drama von den ersten Zeilen an eine nicht kleine Zahl problematischer und nicht völlig aufgeklärter Stellen, deren Schwierigkeiten mehrmals schon in der mangelhaften Ueberlieferung liegen, den Erklärer oder den Kritiker fortdauernd beschäftigt. Nicht minder zeichnen sich die Chorgesänge durch Reichthum, lyrischen Schwung und Schönheit der Formen aus; sie betrachten jeden Akt der Handlung auf einem allgemeinen Standpunkt, und ihre grofsartigen Gedanken glänzen durch Wohllaut in durchdachter Rede. Der Einklang dieser vielen und glücklich verbundenen Kunstmittel setzt jene Wahrheiten der sittlichen Weltordnung, welche Sophokles auch sonst nach allen Seiten zum Bewufstsein bringt, in ein volles Licht und wir begreifen den tiefen Eindruck, den sie auf die Mitbürger des Dichters machten, um so mehr als sie gewohnt waren die Gebiete des Denkens und der Praxis mit politischem Blick zu betrachten. Sie verstanden damals mit Sympathie die beim Abschluss des Dramas vernehmliche Summe: jeder Konflikt zwischen substanziellen Mächten des Lebens, wenngleich er für die höchsten Interessen eintritt und aus der reinsten Gesinnung entspringt, beruht auf Irrthum und führt zum Unheil aller streitenden Theile; doch besitzt der Staat und sein Oberhaupt selbst in leidenschaftlichem Eigenwillen ein gutes Recht, wofern er seine weltlichen Schranken nicht überschreitet, dagegen übernimmt jeder der eigenmächtig und ohne Befugnifs widerstrebt oder eingreift, eine schwer zu büfsende Schuld. Darum sei Besonnenheit und vernünftiges Mafs der Gipfel menschlicher Glückseligkeit. 318

1. Kollektivausgabe *c. Schol. virorumque doctorum curis ed. F. C. Wex*, *Lips.* 1829—33. II. *Ex rec. G. Dindorfii*, *Par.* 1836. Mit Anm. v. A. Jacob, Berl. 1849. *Recogn. A. Meineke*, *Berol.* 1861.

Dess. Beiträge z. philol. Kritik der Ant. des S. Berl. 1861. *Rec. et ill. M. Seyffert, B.* 1865. und gleichzeitig erkl. v. G. Wolff. Dasselbe Thema wurde von Euripides in seiner Antigone behandelt, nur gab er ihm im Ausgang seines Intriguenstücks dadurch eine romantische Wendung, dafs die Heldin mit ihrem Haemon vermählt wurde. Dort mag die sentimentale Liebe, welche bei Sophokles nur einseitig erscheint, zu demjenigen Grade der einheitlichen Handlung gelangt sein, welchen Rapp in seiner naiven Ansicht Gesch. d. Gr. Schausp. p. 84. an unserer Antigone vermifst. Das Motiv des Haemon war ohne Zweifel von Sophokles selbst erfunden. Monographien philologischen (schon der Anfang lieferte reichen Stoff, z. B. Lange *De S. Antigonae initio, Gissae* 1859.) oder ästhetischen Inhalts (zu den letzteren gehört eine lange Reihe von Programmen, Schwenck Frankf. 1842. das vorzügliche von F. W. Ullrich, Hamburg 1853. Ziegler, Stuttg. 1855. Thudichum, Darmst. 1858. u. a.), zum Theil veranlafst durch Reproduktion des Dramas auf Deutschen Bühnen, bilden schon ein beträchtliches Fach. Weniger hat man auf die Wahl und Eigenthümlichkeit des Themas geachtet; auch hier erhellt wie weit die Wege der beiden tragischen Meister aus einander liefen: vgl. p. 281. Was Aeschylus im Winkel seines Mythos liegen liefs, weil es aufser Beziehung zum dämonischen Grundgedanken der Thebanischen Trilogie stand, darin fand Sophokles ein fruchtbares Moment für selbständige Dichtung, indem er die Katastrophe des Oedipus und der Seinen in den Winkel schob, dafür aber den Standpunkt der Religiosität und der sittlichen Freiheit hervorhob. Aeschylus liefs nur am Ausgang seiner Sieben den künftigen Zwiespalt wegen des Begräbnisses durchklingen, und hiedurch erlangt er einen gemüthlichen, wenn auch nicht versöhnlichen Schluss; denn ohne jeden Anhalt behauptet Bergk *de Soph. arte* p. 8. *extremam partem tragoediae Aeschyleae — non ab ipso poeta esse profectam, sed ab alio additam —: nam quicunque haec adiecit aperte imitatus est Sophoclis Antigonam.* Ueber Zeit und Bau des Stückes nebst krit. u. exeget. Beiträgen zwei Abhandlungen von Böckh in Abh. d. Berl. Akad. J. 1824. u. 1828. später vereinigt: Des Soph. A. Gr. u. Deutsch, nebst zwei Abh. Berl. 1843. Den bestimmenden Gedanken fafst er in den Satz: ungemessenes Streben das in Willkür und Leidenschaft sich überhebt führe zum Untergang. Von anderen wird eine sehr äufserliche Summe gezogen, die fast ängstlich an den Stoff des Dramas sich anschmiegt: dafs der Staat ein Heiliges aufser und über sich ehren solle. Der Dichter selbst hat sein leitendes Motiv im schönen Ausspruch der Antigone 450. ff. klar hervorgehoben: dafs göttliches Recht über weltliche Willkür geht. Die Hoheit dieser Idee vertritt Antigone noch im Untergang ohne Wanken und mit entscheidender Gegenwirkung, die Kühnheit der That und ihr Selbstbe-

wufstsein machen sie zur Hauptperson, und der Dichter hat ihr Motiv frei von individuellen Neigungen in solcher Reinheit erhalten, dafs ihre Liebe zu Haemon, an welche die Katastrophe sich knüpft, nicht von ihr selbst sondern zuerst durch Ismene erwähnt wird. Vor ihr verschwinden die übrigen Figuren des Schauspiels, sie werden schwankend wie der Chor (der doch gelegentlich Winke des Dichters einfügt) oder klein wie Kreon, 319 der bis zum Uebermafs in grellen Farben gezeichnet und fast typisch mit einiger Ungunst in starken Schatten gestellt ist. Rapp drückt sich über ihn etwas handfest aus, dafs er in die Schablone des gemeinen Tyrannen falle, dafs er von trocknem Kanzleiverstande sei, der die Verordnungen polizeilich ausgeführt wifsen will: mit anderen Worten, er bedeute keine vom Dichter mit geistigem Gehalt erfüllte Persönlichkeit. Man konnte manches rechtfertigende Motiv nach beiden Seiten erwarten, aber niemand erinnert an den Wechsel bürgerlicher Anordnungen im Gegensatz zum unveränderlichen göttlichen Gesetz, oder an die Gerechtigkeit der Strafe, welche nach alterthümlicher Weise dem Landesverräther ein ehrliches Grab versagt; Kreons Gebot erscheint als persönliches Belieben und Ausdruck des eigenmächtigen Herrschers, alles wahre Recht und die Meinung des Volks darf sich der Heldin zuwenden. Sophokles hat nirgend die prinzipiellen Gegensätze straffer angelegt und hiedurch ihren beiden Trägern mehr als sonst einen idealen und typischen Charakter nach Art der dramatischen Masken (p. 176.) aufgedrückt. Doch schärfer und einschneidend ist das Naturel der Antigone, schon weil ihr Wesen ein dämonischer Grundton (856. *τὸ γέννημ' ὠμὸν ἐξ ὠμοῦ πατρὸς* 471. *φρενῶν Ἐρινῦς* 603.) durchzittert; vom Rückhalt der Pietät geschützt und auf sich allein angewiesen behauptet sie das Motiv ihrer That starr und mit einer Eigenmacht, welche nur spät v. 925. eine Regung der Demuth mildert und der Dichter durch Begriffe wie *αὐτόνομος*. 821. *αὐτόγνωτος ὀργά* 875. zeichnet: sie scheint das Motiv der Schwesterliebe noch im letzten Moment mit jenem wenig natürlichen Gedanken v. 905. ff. auf die Spitze zu treiben, sie hätte nimmer für Gatten und Kinder gethan, was sie für den Bruder wagte. Man hat sich der ähnlichen Logik in einer bekannten Stelle Herodots erinnert und eine Mittheilung des befreundeten Historikers (p. 314. f.) angenommen: sollte nun der Tragiker zur Unzeit an seinen Freund gedacht haben? Diese mit kaltem Verstand berechnete Spitzfindigkeit hat Goethe getadelt, einer und der andere für unächt gehalten, oder auf dem Standpunkt des Alterthums (wie Klotz in einer Gelegenheitschrift 1853.) geschützt, endlich aber Göttling im Jenaer Progr. 1853. (*Opusc. acad.* p. 217.) das Bedenken abgeschwächt, indem er 908-910. streicht und 912. *ἀδελφὸν .. θάπτοι* muthmafst; letzteres wäre seltsam oder vielmehr unbegreiflich. Vgl. Schönborn Progr. Bresl. 1827.

Schliesslich will man den Iophon, dem eine trübe Sage (p. 339.) gleichsam die Redaktion der Antigone zuschreibt, für den Verfasser der anstöfsigen Stelle halten; doch s. Dindorf ed. tert. Oxon. p. XXI. Derselbe verwirft das ganze Schlufs- und Abschiedswort der Antigone v. 900—928. und offenbar geht es in die Breite. Sonst hat dieses von allen gelesene Drama mehr verdorbene Stellen, namentlich in den lyrischen Theilen, als Interpolationen, und zwar öfter in Wörtern und Satzgliedern als in vollen Versen. Zu den letzteren gehören einige Zeilen, deren Pathos oder Moral an Schauspieler erinnert (46. 506. fg. 1250.), andere sind Paraphrasen eines oder mehrerer benachbarter Verse, 680. 851. vier nach 1079. und ganz trivial 629. vor 638. und wenig befser 1014. Dagegen ist für den jetzt ausgestossenen 24. *χρησθεὶς δικαίᾳ κτλ.* kein Anlafs aufzufinden, und man kann sich nur wundern dafs der Urheber ohne Noth eine seltsame Graecität redet, die weiterhin ein Seitenstück findet an 1281. *τί δ' ἔστιν αὖ κάκιον ἢ κακῶν ἔτι*; denn diesem Verse widerstrebt, wie Meineke sah, noch die Symmetrie, da der Bote je fünf entsprechende Zeilen vorträgt. Ueber den symmetrischen Bau des mehr strengen als wechselvollen Dialogs s. die Beiträge von Meineke p. 24. fg. 51.

2. *Ἠλέκτρα*, aus ungewisser Zeit, ist ein gemüthliches Seitenstück zur Antigone. Zwar kann Elektra nirgend mit dem Glanz und Reichthum jenes Dramas wetteifern, auch wirkt sie durch kein hohes Pathos in Kontrasten, desto bewundernswürdiger aber ist die feine Charakteristik des weiblichen Heldenmuths, der in einem weniger bewegten Kreise wahr sich entfaltet und den Schwerpunkt des Gedichts bildet. Sophokles nutzte das fruchtbare Motiv, welches sein Vorgänger ihm in den Choephoren hinterliefs, nahm sich aber volle Freiheit den Plan umzugestalten und die Charaktere seinem dramaturgischen Gesetz anzupassen, weil er den Zwang der trilogischen Gliederung und ihren religiösen Grundgedanken aufgab. Demnach wechselt er die Rollen, der ehemals naive Plan ist fein und spannend angelegt, eine drastische Wirkung hat er auf die Charakteristik gegründet, den Ideenkreis aber so knapp gezogen, dafs die Handlung, wiewohl sie weder mit einem verhängnifsvollen Hintergrunde sich verknüpft noch in die sühnende Zukunft weist, einen vollständigen Abschlufs erlangt. In der That glänzt dieses Drama durch

320

haushälterische Kunst und Sorgfalt der Ethopoeie. Die Idee der Blutrache, welche die göttliche Gerechtigkeit fordert, überwiegt und lässt die Schuld des Agamemnon samt der Vergangenheit der Atriden zurücktreten. Alle pathetische Kraft die auf Erfüllung jener Rache hinwirkt, fafst nun der starke, bis zur Unbeugsamkeit strenge Charakter der Elektra zusammen: vereinsamt und von den Mördern Agamemnons verfolgt konnte sie nur um ihren Vater trauern und dulden, ihre Noth ist schwer, ihre Hoffnung schwach, aber sie besteht die Trübsal und nährt die Gefühle des Hafses gegen das buhlerische Paar in offener und stiller Klage. Keine der übrigen Rollen reicht an die Hoheit der Elektra, sie beleuchten aber den Geist des Hafses, den jene durch Pietät mildert, und indem sie geschickt vertheilt in einander greifen, führen sie die Handlung künstlich verzögernd an das Ziel. Dafür dienen die Wechselreden mit dem Chore, das zweifache Gespräch mit der weichen und wohlgesinnten Chrysothemis, der Wortstreit mit der lieblosen Klytaemnestra; zuletzt die hinlänglich vorbereitete Spitze der ganzen Charakteristik, wo zuerst Elektra durch günstige Vorbedeutungen erhoben, dann durch Trauerbotschaft erschüttert, aus dem tiefsten Schmerz über den vermeinten Tod ihres Bruders sich ermannt und mit rührender Beredsamkeit den kühnen Entschluss ausspricht, auch ohne Zuthun der Schwester in ihrer hoffnunglosen Lage selber den Aegisth zu tödten. Den Grundton des hohen Pathos läfst der Dichter noch in dem so einfachen als schönen Monolog vor dem Aschenkrug nachklingen; der Zuschauer tritt aber an diesen Gipfel der Spannung mit vollkommener Sicherheit des Gemüths, denn er weifs vom Anfang her um den Plan, und darf nicht erschüttert sondern in gelinder Rührung die gemüthliche Kunst des Tragikers von einer Stufe zur anderen aufnehmen. Demnach hat hier Orestes nicht die Hauptrolle, die ihm in der 321 Orestie des Aeschylus zufiel, sondern ist Nebenfigur und handelt als Werkzeug des Pythischen Gottes, der ihm das Werk der Rache mit List zu vollbringen auftrug. Daher betritt er im Eingang zugleich mit Pylades die Heimat

Mykenae den Schauplatz seiner Bestimmung, wohin sein Paedagog ihn geleitet. Mit ihm nimmt er Abrede wegen der zu spielenden Rollen; spät nachdem der Knoten straff geschürzt worden, darf Orestes eingreifen. Eine Reihe vorbereitender Scenen mufste daher seiner That voran gehen, durch sie werden die Kontraste der Mutter und der Tochter vernehmlich, der Paedagog täuscht beide mit der Erzählung vom angeblichen Tode des Orestes und macht die Klytaemnestra sicher, während ihre Tochter sich charaktervoll und heroisch zuerst dem verzweifelnden Schmerz überläfst, weiterhin die Schwester für einen gemeinsamen Anschlag zu gewinnen sucht. Endlich ist für Orestes selbst, defsen Spur durch Chrysothemis entdeckt war, der Zeitpunkt gekommen, und er tritt zuerst in einer durch Stärke des Affekts vorzüglichen Scene hervor, die nach einer sinnigen Weiterung dahin ausläuft, dafs Elektra den Bruder und seinen alten Erzieher wieder erkennt; mit einander vereint überraschen sie Klytaemnestra hinter der Scene, dann den sorglos eintreffenden Aegisth vor dem Palast; dieser soll aber drinnen den Tod erleiden, wo durch ihn Agamemnon starb. Die Katastrophe des schuldigen Königspaares vollendet sich ohne peinliche Breite mit solcher Sicherheit, dafs der Ernst der That, selbst der Schauder des Muttermordes frei von düsterer Färbung bleibt; beide Figuren dürfen um so mehr in den Hintergrund weichen, als sie nirgend durch eine Kühnheit und Charakterstärke sich über gewohntes Mafs erheben, welche sie befähigt der Hauptrolle die Wage zu halten. Indem daher das Gottvertrauen eines entschiedenen Frauen-Charakters ohne Mifston verherrlicht wird, schliefst das Drama mit einem Akt der göttlichen Gerechtigkeit, an den die Erinyen sich nicht heften. Der Dichter der sein Thema vom dämonischen Ideenkreis auf den weltlichen Boden einer jüngeren Zeit überleitete, hat sich stets auf der Höhe seiner keineswegs leichten Aufgabe mit völliger Beherrschung des Plans, mit erschöpfender Charakteristik und allem Wechsel kontrastirender Empfindungen behauptet. In Reinheit der Ausführung und feinem Mafs bewährt er einen klaren Kunstverstand, und erschöpft mit Besonnenheit den beschränkten Stoff eines

Intriguenstücks. Der Dialog überwiegt, die Chorlieder sind weder glänzend noch reichhaltig. Ueberall ist der Ton anmuthig und milde, die Sprache so gemessen und fafslich wie selten bei Sophokles, auch der melische Vortrag nicht zu künstlich und auf einen mäfsigen Umfang beschränkt: man merkt daran eine Dichtung aus späten Jahren. Der Text hat weniger als sonst von Verderbnifs oder Lücken gelitten, und die mäfsigen Zusätze von fremder Hand, namentlich moralischer Art, geben eine kleine Zahl.

2. Ueberblick der Kritik nebst den Scholien: *ed. O. Jahn*, Bonn 1861. Erkl. von G. Wolff, Berl. 1863. *w. notes by Mitchell* Oxf. 1843. Elektra verbindet mit Antigone Dioscorides *A. Pal.* VII, 37. als Symbole der Sophokleischen Kunst. Analysen dieses feinen Kunstwerks bei Schneidewin und Thudichum. Vergleichungen mit den Choephoren: Wieck über Soph. El. u. Aesch. Cho. Merseb. Progr. 1825. Westrik oben p. 178. Lübker Zergliederung u. vergleich. Würdigung der El. d. Soph. Progr. Parchim 1851. Aeschylus hat den religiösen Standpunkt voraus, Orest folgt dem Gebot des Gottes und handelt als sein Werkzeug, Klytaemnestra mufs nach dem Aegisth sterben, die Stimme des Gewifsens oder die rauhe Sage des Alterthums fordert dafs die Rachegeister augenblicklich an die vollbrachte That des Sohnes sich heften. Sophokles nennt nur beiläufig den Gott, der dem Orest aufgab allein und mit List die gerechte That auszuführen; er verdeckt den Muttermord durch die wenig tragische Tödtung des Aegisth und schliefst mit ihr nebst einer bürgerlichen Nutzanwendung, die sich eher in die Komödie schickt. Wir werden keinem zürnen der diese drei Trimeter mit einigen Kritikern ausschliefst. Am wenigsten entschuldigt man den bei solchem Plan schwer zu rechtfertigenden Mifston in jenem schrecklichen Zuruf der Elektra 1415. *παῖσον εἰ σθένεις διπλῆν*, und man wagt nicht (wie Freytag Technik p. 68.) die Bühnenwirkung einer so furchtbaren Situation zu rühmen, als ob deren Gewalt niemals übertroffen sei. Rapp meinte, von hier an müfse Sophokles mit bangem Herzen geschrieben haben. Immer bleibt der so leicht genommene Muttermord eine wunde Stelle dieses Dramas. Ein Glanzpunkt warmer Sophokleischer Rhetorik ist 975. fg. Durch den glücklichen und heiteren Ausgang veranlafst zogen einige (Cram. *Anecd. Par.* I. p. 7. Tzetzes *Prolegg. in Aristoph.* im Rhein. Mus. VI. p. 116. und in Cram. *Anecd. Ox.* III. p. 337. oben p. 148.) das Drama zu den Satyrspielen oder den Dramen mit satyreskem Charakter. Kritische Bemerkungen von Kolster

in Philologus V. L. Lange *De Soph. Electrae stasimo secundo,* Gifsae 1859. Unter den interpolirten Stellen sind hervorstechend 113. fg. 691 941. 1007. fg. und vollends 1173. Eine Randbemerkung waren wol 1485. fg.

322 3. *Οἰδίπους,* das frühere Stück, später *Τύραννος* benannt, stammt aus ungewisser Zeit; nur die Schilderungen im Eingang machen glauben dafs dem Sophokles Bilder der Attischen Pest aus dem Beginn des Peloponnesischen Krieges vorschwebten. Der Stoff war in den Grundzügen längst überliefert, seine Natur eignete sich in hohem Grade für eine tragische Wirkung, und der Dichter hat aus diesem Stoff ein vollkommnes Intriguenstück mit schärfstem Gepräge und mit einem Aufwand edler Kunst, in Plan, in berechneter Oekonomie und feiner psychologischer Zeichnung, gebildet, welches eine hohe Meisterschaft bewährt. Unter so mannichfaltigen, zum Theil (wie Kreon und der Chor) gemütblichen oder geradsinnigen Charakteren, welche vorübergehend jeder Situation ihre Farbe geben und den Fortschritt der Handlung unvermerkt fördern, ragt Oedipus hervor, ein wohlwollender Vater seines Volkes und seiner Kinder, denen er in der allgemeinen Noth und noch in der schwersten Stunde seines Elends eine rührende Zuneigung bewahrt, überall ein König voll des fürstlichen Sinnes, klug und entschlossen, aber leidenschaftlich und bis zum Starrsinn erregbar, der in jeder Aufgabe des Regenten hell sieht, in der eigenen Angelegenheit blind und unfähig ist die klaren Fingerzeige des sich vollendenden Schicksals zu verstehen. Wähnend dem Orakel zu dienen, belegt er im Anfang sich selber unbewufst mit dem Bannfluch, dann verfinstern seinen Blick die herben Aussprüche des Tiresias, eifersüchtig auf seine Macht fafst er Argwohn gegen Kreon; selbst als er auf einen früher empfangenen Orakelspruch sich besinnt und in der Unruhe des Gewissens, je mehr Iokaste zuerst aus Unglauben, dann in besserer Erkenntnifs ihn zurückhält, immer heftiger den letzten Aufschlufs über seine Herkunft begehrt, zögert er in schwacher Hoffnung den Zusammenhang zu deuten, bis die Katastrophe den geängsteten überrascht und vernichtet.

Am Schlufs da der geblendete König sein jammervolles Geschick überschaut und mit rührendem Gefühl das Loos der Seinen beklagt und von ihnen scheidet, versöhnt uns seine würdige Fassung und Ergebung. Nirgend hat Sophokles einen Plan kunstvoller angelegt und verflochten, den Fortgang der Aktion gleich sicher Zug um Zug berechnet, die Spannung höher getrieben oder den Knoten mit solcher Illusion geschürzt, wo noch die letzte bange 323 Hoffnung, welche der Chor im Augenblick der unzweifelhaften Entscheidung theilt, grausam getäuscht wird. Einer so straffen Gliederung, welche durch Harmonie der Arbeit sich hebt, mufste die vollkommenste tragische Wirkung folgen. Vor diesen dicht und unerbittlich zusammenlaufenden Fäden des Geschicks schwindet der menschliche Scharfsinn, der vielleicht anderen die Räthsel der Sphinx zu lösen vermag, für das eigene Leben blind im Dunkel der Zukunft tappt; der Bestand des Ruhms und Glücks offenbart sich in seiner ganzen Ohnmacht. Allein der Dichter hat ein ungewöhnlich herbes, seit langen Jahren verhülltes Schicksal für einen späten Zeitpunkt aufgespart, damit die Gottheit an einem mit fürstlicher Tugend geschmückten Manne, dem gepriesenen Retter und Beherrscher seines Landes, den nur fern angedeuteten Fehl seines Vaters ahnde; sie stürzt jenen durch Enthüllung des arglos gehegten Irrthums um so sicherer in schmachvolles Elend, als sie den schuldlosen in Schlummer wiegt und in Blutschuld verstrickt. Zwar steigert Oedipus in einigen Scenen den Ungestüm seines herrischen Wesens, da Bitterkeiten und lockende Hoffnungen dicht hinter einander ihn bestürmen, und vorübergehend vom Unglauben berührt wird er geneigt das Ansehn der Orakel und göttlichen Weissagungen zu verachten; aber diese Stimmungen und grellen Lichter mit ihren überraschenden Kontrasten haben ihren Grund im Drange des Augenblicks, der ihm nicht gestattet auf halbem Wege stehen zu bleiben, sondern vorwärts drängt und keinen sicheren Ausgang zeigt. Solche Stimmungen und Worte der Leidenschaft macht die Gespanntheit des Plans nur empfindlicher, und ihr Eindruck

zeugt von der Kraft, mit der Sophokles seine pathetischen Motive regiert, aber die Schuld und schwere Bufse des Oedipus können sie niemals begründen, denn die Wurzel jener Schuld lag ohne sein Zuthun hinter ihm in einer unerkannten Vergangenheit. Nur beiläufig knüpft sich an seine Katastrophe die Warnung (p. 202.) vor dem kurzsichtigen Wahn, der ein verborgenes Geschick hervorlocken und wenden will. Hiedurch wird daher keineswegs das grausige Verhängnifs, welches jenseit dieses Stückes liegt, als eine freie That des Oedipus gerechtfertigt, noch weniger das Gefühl beruhigt, welches gegen die berechnete Grausamkeit und Härte des Geschicks sich empört. Sophokles hat in dieser Schicksalstragödie, welche vereinzelt steht, den Fatalismus des dunklen Mythos mit strenger Konsequenz entwickelt und seine versteckte Wahrheit, ohne 324 die Schuld des Laius oder seinen Ungehorsam gegen den Gott hervorzuheben, an der Persönlichkeit des Oedipus dramatisch dargestellt; bisweilen klingt der Gedanke durch: man solle weder rasch noch vermessen das Geschick herbeiziehen, noch sich selber bei der höheren Fügung richten, welche den menschlichen Willen und Verstand übersteigt. Doch wiegt die Macht der im Dunkel wirkenden Bethörung schwer genug, jener θεοβλάβεια welche dem Glauben einer früheren Zeit entsprach. Vielleicht mifsfiel den Athenern ein so widerwärtiger Standpunkt; wenigstens haben sie dem Philokles den ersten Preis ertheilt. Uebrigens wird am Oedipus nirgend die Meisterhand eines dramatischen Künstlers vermifst: vor allen bewundert man die Sicherheit der Oekonomie, die verbunden mit einer kräftigen und vielseitigen Charakteristik den Fortgang der Ereignisse beherrscht und die Spannung nährt, bis die fester sich schlingende Peripetie mit der lang aufgesparten Scene der Erkennung wunderbar abschliefst. Der Vortrag ist edel und gewählt, der dialogische Stil einfacher und leichter als in älteren Dramen, die Chorlieder zwar weniger tief und ausgedehnt, aber reich an Schönheiten des Gedankens und der Diktion, nur erhebt sich der Chor nicht genug über die Handlung, um im Geiste des unparteilichen Beobachters ein festes

Urtheil zu fassen und ein sicheres Verständniss der leitenden Idee zu vermitteln. Der Text hat mässig gelitten.

3. Unter den Einzelausgg. (*cur. Brunck, Argent.* 1776.) *Oed. Tyr. ex rec. et c. annott. P. Elmsley, Oxon.* 1811. 1825. *L.* 1821 *Ed. et adnot. van Herwerden, Traiecti* 1867. Ungeachtet das Stück viel gelesen und abgeschrieben wurde, hat der Text doch bis auf Chorlieder nur wenig durch Verderbniss, noch weniger durch Interpolation gelitten. Eine Versetzung von 4 Versen (404—407.) hat Enger wahrgenommen: sie stehen richtiger nach 428. Einem anderen Vorschlag von Ribbeck, der 252—272. vor 246. rückt, ist Dindorf gefolgt, wovon unten. Ueber den Titel merkt die Ὑπόθεσις soviel an, dass man *Τύραννος* als jüngeren Beisatz, das Stück als den früheren Oedipus erkennt; für letzteres wird auf die Didaskalien Bezug genommen, *διὰ τοὺς χρόνους τῶν διδασκαλιῶν*. Die Zeit muthmasst man seit Musgrave nur aus dem Vorgrund, welcher an das Vorspiel des Peloponnesischen Kriegs erinnert. Diese Vermuthung unterstützt noch die Notiz (p. 30.) der Alten, welche das Drama mit der Ol. 87, 1. aufgeführten Medea verbinden, zwei Stücke die nach der tragischen Grammatik des Kallias gearbeitet sein sollen; dafür wird auf den fünfmaligen Gebrauch der Elision am Schluss des Trimeters (Herm. *El. D. M.* p. 36. Böckh *Gr. trag. pr.* p. 138.) hingewiesen, wiewohl man diese Freiheit schon früher antrifft. Vgl. oben p. 334. und C. F. Hermann *Quaest.* 325 *Oedip.* p. 25. sqq. Letzterer hat mit anderen manchen Zug dieses Dramas auf Perikles (p. 28. *proxime sequente aestate* Ol. 87, 4. *Periclem mortuum esse constat, quem ipsum sub Oedipi persona exagitasse nobis Sophocles videtur*) bezogen; man wollte sogar in der ganzen dramatischen Auffassung des Oedipus einen Widerschein des Perikles finden. Hiegegen nächst Schöll G. Hermann in Zeitschr. f. Alt. 1837. p. 798. ff. Th. Lion *Oedipus Rex quo tempore a Sophocle docta sit,* Göttinger Diss. 1861. setzt den Oedipus in Ol. 91, 1. Man hat nemlich auch Beziehungen auf Alkibiades entdeckt. Ueber die hochtragische Natur dieses Themas macht Aristoteles eine treffende Bemerkung *Poet.* 14. *δεῖ γὰρ καὶ ἄνευ τοῦ ὁρᾶν οὕτω συνεστάναι τὸν μῦθον, ὥστε τὸν ἀκούοντα τὰ πράγματα γινόμενα καὶ φρίττειν καὶ ἐλεεῖν ἐκ τῶν συμβαινόντων· ἅπερ ἂν πάθοι τις ἀκούων τὸν τοῦ Οἰδίποδος μῦθον.* Auch bewundert er wiederholt die meisterhafte Peripetie und den *ἀναγνωρισμός*. Offenbar liegt in der Charakteristik und Oekonomie die Stärke des Dramas, dagegen fand Sophokles seinen Stoff in den wesentlichen Punkten festgestellt: dies erhellt aus der sorgsamen Forschung von Schneidewin, Die Sage vom Oedipus, Gött. 1852. (Bd. 5. der Abhandl. der Gesellsch. d. Wiss. zu Gött.) vgl. Lübker Die Oedipussage und ihre

Behandl. b. Soph. Schleswig 1847. Das schwierigste Problem (Schriften darüber bei Herm. *Qu. Oedip.* p. 4.) ist die Rechtfertigung der tragischen Idee. Mit ihrer herben und trostlosen Grausamkeit wollte Schlegel I. 180. sich kaum aussöhnen; nur die Reizbarkeit und das argwöhnische Wesen des Oedipus schien den bösen Eindruck soweit zu mildern, dafs sein Gefühl über den furchtbaren Ausgang sich nicht entschieden empörte. Doch durfte niemand erwarten dafs ein König, defsen Selbstgefühl aufs empfindlichste verletzt und geprüft wird, als stoischer und resignirter Charakter gezeichnet würde. Mit gutem Bedacht ist der wohlwollende pflichttreue Regent, der durch Erfolge früherer Jahre sich erprobt hat, zuerst arglos dargestellt, nachdem aber sein Argwohn in einer Lebensfrage stark erregt worden, läfst ihn der Dichter durch ruhelose Leidenschaft bis zu dem Punkt vordringen, wo der Aufschlufs über seine Vergangenheit ihn vernichtet. Nach der entgegengesetzten Seite meint Thudichum I. 361. das furchtbare Geschick werde durch die Wahrhaftigkeit und Ergebung des Oedipus gemildert. Zur Rechtfertigung der tragischen Idee mag aber diese Resignation eines starken Charakters, der wie der älteren dämonischen Tragödie gemäss war, in das unvermeidliche Loos sich fügte, nichts wesentliches beitragen. Eine Mehrzahl glaubt an jenes bequeme Motiv, welches der Dichter doch weder in der Anlage vor Augen stellt noch in Worten entschieden ausspricht: dafs die Sünden der Vorfahren am jüngeren Geschlecht, wenn auch keine neue Schuld hinzu tritt, gebüfst werden. Aber Sophokles liebte nicht in die Vorzeit eines Mythos zurückzugehen und an die Kausalität eines rückwärts liegenden Fehls anzuknüpfen, sondern legt sein volles Pathos in ein Charakterbild. In der ihm gewohnten Weise, die wir aus Antigone und Elektra kennen, hat er seinen Oedipus als Hauptperson frei auf den Platz gestellt, ohne diese Figur vom dunklen Hintergrund einer schuldvollen Vergangenheit abzuheben, und ihn als unbewussten Thäter und Genossen einer zweifachen Blutschuld in den Untergang verstrickt, dem er von seinen ersten Tagen an unrettbar geweiht war. Der Grundton ist daher in diesem furchtbar gespannten Abenteuer die Kurzsichtigkeit der gefeierten menschlichen Weisheit, welche dann am meisten sich vergreift und nichtig wird, wenn sie den verborgenen Wegen der Gottheit entweichen will. Nun hat Sophokles die Spannkraft seiner bewundernswerthen Oekonomie, welche verborgen aber unter allen Weiterungen sicher an ihr Ziel gelangt, dadurch gesteigert, dass er den König aufs äusserste sorglos oder unwissend über die Katastrophe des Laius (anderes übergeht er) reden lässt. Dahin gehört v. 112. die paradoxe Frage, worüber Erfurdt ehemals den philologischen Leser beruhigen wollte, Freytag aber (Technik p. 45.) mit Recht bemerkt:

„Dafs König Oedipus zwanzig Jahre regiert, ohne sich um den Tod des L. zu kümmern, erschien vielleicht schon bei der ersten Aufführung des Stückes den Athenern als eine bedenkliche Voraussetzung." Noch weiter geht die mit den peinlichsten Cautelen erfüllte weitschichtige Bedrohung des Mörders 216—275. und man erstaunt über die Genauigkeit in der Gliederung aller Möglichkeiten, welche dem unbedachten Sprecher jeden Ausweg verwehrt. Dieses Edikt (Einzelheiten wie v. 227. 230. sind nicht unbedenklich) geht so sehr in die Breite, mit zwecklosen Zusätzen (wie v. 244. fg.) und mit Uebertreibungen der schlimmsten Art 258—262. 269—272.) gefärbt, dass man nicht bloss Nachträge von anderer Hand sondern auch eine Störung der Satzglieder und ihrer angemessenen Abfolge vermuthen darf. O. Ribbeck hatte zuerst im Rhein. Mus. XIII. 129. ff. gerathen 252—272. vor 246. aufzurücken, dann nachdem Classen (beider Aufsätze vereinigt ein Abdruck Frkf. 1861.) mit anderen Einspruch erhoben hatte, nachdem auf gut philologisch in einer Flut nicht nachlassender Schriftstellerei (z. B. Arnold im Hermes III 193. ff.) das Für und Wider erörtert worden, zum Schluss diese Streitfrage methodisch verhandelt: Epikritische Bemerkungen zur Königsrede im Oed. Tyr. Kiel 1870. 4. Der unbefangene Leser fühlt dafs mittelst der Umstellung das Gefüge des Vortrags strenger sich gliedert und der Sprecher (cf. 820.) unbewusst bei demjenigen Punkte schliesst, den eine grausame Rhetorik bis an das Ende für ihn aufspart. Doch zurück zur Schuld des Oedipus. Mit der Mehrzahl der Leser urtheilte Tieck (bei Köpke II. 236.): „Worin liegt seine Schuld, wenn man sie nicht in seiner menschlichen Sicherheit finden will? Er erscheint als ein edler Mann, und an den Freveln die er begangen ist er moralisch fast unschuldig zu nennen." Zwar haben unerbittliche Kritiker in unseren Tagen die Schuld des Oedipus grell ausgemalt, um den Dichter vom Vorwurf einer Schicksalstragödie zu befreien: so Kock, der in zwei Elbinger Progr. 1852 —53. mit warmer Rhetorik den Leichtsinn oder Stumpfsinn des verblendeten Oedipus anklagt, und Schöll im Unterricht über d. Tetralogie p. 238. ff. der mit dem Scharfsinn eines Kriminalrichters alles worin Oedipus sich selbstgerecht und leidenschaftlich äussert wider ihn geltend macht, und zwar für das Resultat dass Oed. R. nothwendig durch den Oed. C. fortgesetzt werde. Sonst möchte jeder den ersten Oedipus für fertig und abgeschlossen erklärt haben: s. namentlich die lichtvolle Darstellung von L. Schmidt (in der bei 4. genannten Abhandlung) *Symb. litt. Bonn.* p. 228. ff. Allein die höchst gespannte Verwickelung des Plans, der alle bestimmenden Momente für das Zeitmafs eines Bühnenspiels aufbraucht, stellt den Verstand und den Charakter des Königs in ein falsches Licht; nur ist nach der uralten Ansicht (s. Ruhnk. *in Vellei.* II, 57.) ein hoher Grad der

326

Verblendung oder der durch einen strafenden Gott verhängten *θεοβλάβεια* gefordert. Sonst könnte nicht der Dichter für den Zeitraum seiner Regierung bis zur Pest einen guten Glauben, einen Mangel an Klugheit und Berechnung bei König, bei Königin und Unterthanen voraussetzen, der einem fatalistischen Thema trefflich diente. Soweit fände hier die stark gemifsbrauchte Ironie der Gottheit einen Platz, oder nach Müller II. p. 126. (vgl. C. Thirlwall *on the irony of Soph.* in *Philolog. Museum* T. II. No. 6.) jene scheinbar erhabene Ironie, die ihren Schmerz über die Beschränktheit des menschlichen Daseins in schneidende Kontraste zwischen Wirklichkeit und Vorstellungen der Menschen fafst. Wir tragen Bedenken in der antiken Poesie mit hohlen Phrasen zu spielen, doch wenn Sophokles anderwärts die Kurzsichtigkeit des Menschen betont, so darf er doch nicht den Lebensgang eines durch verborgenes Geschick seit seiner Geburt verfolgten Mannes als einen blofs psychologischen Akt darstellen. Das Gegentheil bezeugt der Dichter des Oedipus in Kolonos, denn dieses Drama, dessen entfernte Voraussetzung jener König Oedipus war, schliesst die Fabel des Oedipus vollständig mit der letzten Erfüllung eines ungewöhnlichen Verhängnisses. Den Sieg des Philokles erwähnen *Argum. Oed. R.* — *ὡς ἐξέχοντα πάσης τῆς Σοφοκλέους ποιήσεως, καίπερ ἡττηθέντα ὑπὸ Φιλοκλέους, ὥς φησι Δικαίαρχος*, und Aristides T. II. p. 334. *Σοφοκλῆς Φιλοκλέους ἡττᾶτο ἐν Ἀθηναίοις τὸν Οἰδίπουν*, mit einigen Exklamationen.

4. *Οἰδίπους ἐπὶ Κολωνῷ*, der Abschlufs dieser Fabel vom König Oedipus, wurde zur Gedächtnifsfeier des Sophokles von seinem gleichnamigen Enkel Ol. 94, 3. (401) auf die Bühne gebracht. Doch war diese Tragödie in weit früheren Zeiten entstanden als eine verzierte Sage (p. 316.) glauben macht. Darauf deutet schon die Harmonie der mafsvollen Diktion, welche weder ein vorgerücktes Greisenalter verräth noch zu der läfsigen Technik der Ochlokratie sich schicken will. Die Form steht in glücklichem Verein mit den Gedanken und genügt der schwierigen Aufgabe des Gedichts; die Sprache besitzt eine Kraft und Vollkommenheit wie die besten Denkmäler der Attischen Poesie, und wird durch einen gründlichen Versbau gehoben, dessen Wohllaut eine Frucht strenger Arbeit war. Das klassische Stasimon aber, die Spitze der hier wenig ausgedehnten chorischen Poesie, welches mit allem Glanz der Formen und der Gedanken das Lob Athens, seiner Landschaft

Oliven- und Rossezucht und seiner Seemacht feiert, ist dem Gange der Handlung nicht unentbehrlich und konnte nachgetragen werden. Sonst würden die Vorzüge dieses mehr tief gedachten als drastischen Seelengemäldes ebenso sehr mit dem blühenden Mannesalter als der gereiften Weisheit des Greises vereinbar sein; nur der Ton und die beschauliche, selbst breite Darstellung deutet auf ein vorgerücktes Lebensalter. Alles erwogen dürfte man annehmen dass Sophokles dieses dramatische Gedicht in seiner Blütezeit begann, in hohen Jahren aber vollendete. Das von ihm gewählte Thema, die letzten Tage des aus der Heimat verstossenen Oedipus knüpft sich zwar nicht an den König Oedipus, aber die Geschicke desselben werden auf Attischem Boden in einer Weise abgeschlossen, dass der Dichter die Rettung und Rechtfertigung des Dulders zum Motiv machen durfte. Man vernimmt ein elegisches Nachspiel jener Ideen aus dem Thebanischen Mythos, der ihn früher beschäftigt hatte; jetzt mochte seine Kraft nicht mehr für eine frische Produktion hinreichen. Die schwere Hand des Schicksals hatte den Greis getroffen, dann vertrieb ihn die fühllose Härte der Seinen aus der Heimat, nur die Liebe der Töchter entzog ihn dem bittersten Elend; jetzt betritt er, mit dem Gott versöhnt, durch Kämpfe gereinigt, am Abend seines Lebens den Hain der Eumeniden bei Kolonos, in welchen kein Sterblicher eingehen darf. Seine Schuld ist verjährt, und wenn früher wider Willen, soll er zuletzt mit Wissen die göttliche Weissagung vollstrecken. Ihn begleiten und trösten die Sprüche des Orakels: dort soll er spät die Ruhe finden, und den einheimischen die ihn aufnehmen ein Heil werden. Theseus gewährt ihm diesen Schutz; nunmehr den Stürmen der irdischen Welt entrückt darf er mit der Gegenwart abschliessen. Er stöfst die beiden einander feindlichen Parteien Thebens, welche durch Kreon und Polynikes vertreten, von der Noth gedrängt seine Hülfe gewaltsam erzwingen oder mit demüthiger Bitte gewinnen wollen, nachdrücklich zurück und weissagt dem lieblosen Sohn mit prophetischem Fluch den Untergang; dann naht seine letzte Stunde, von den Schauern

des Donners angekündigt. Nachdem er nun einen rührenden Abschied von den Seinen genommen, wandelt er in Ergebung seinen geheimnifsvollen Gang und wird wunderbar, den Menschen ungesehen, durch die Gottheit entrückt. Die Klage der Töchter um den Vater hemmt Theseus, indem er an die Huld der unterirdischen Mächte erinnert, welche sie dem Todten erwiesen. Sophokles schöpfte das Motiv seines Stücks aus der Attischen Sage, welche die Grabstätte des unglücklichen Königs in einem durch Kulte chthonischer Gottheiten geheiligten Winkel der Umgebung Athens annahm und diesem Besitz einen Werth für das Glück der Stadt zuschrieb; er hat sie fein und würdig benutzt, um die patriotischen Interessen zu verherrlichen; vielleicht hatte die feindliche Stellung der Thebaner einen Anlafs zu dieser Dichtung gegeben. Das Gewicht des lokalen Mythos lässt erst beim Ausgang den ethischen Gedanken vernehmen, die Weihe des Dulders, den eine höhere Fügung am äussersten Ziele seiner Leiden und des unverschuldeten Mifsgeschicks verklärt und zum göttlichen Frieden führt. Nur hat der Tragiker diese Hinweisung auf ein seliges Jenseit, welches den durch ein hartes Erdenloos zerknickten Menschen heiligt und ihm eine Genugthuung verheisset, nicht entschieden und frei von der mythischen Hülle hervorgehoben, noch weniger die Fragen über göttliche Gerechtigkeit berührt. Doch wird die gangbare Meinung berichtigt, als sei das Unglück immer ein Merkmal und die Folge böser Thaten. Mit dem stillen religiösen Glauben an eine göttliche Fügung stimmt die Weihe des Tons: Hoheit und ungetrübte Milde vereint sich mit Zartheit und Wärme des Gefühls. Allein die Handlung ist ihrer Natur nach wenig bewegt, und im Dialog, noch mehr in den lieblichen und tief empfundenen Chorliedern mufs die gemüthliche Betrachtung vorwiegen. Der Kummer und die melancholische Trauer des ersten Theils löst sich zuletzt in den Frieden einer gottergebenen Stimmung.

Diese von den Alten hochgeschätzte und vielgelesene Tragödie bietet in einem Umfang von fast 1800 Versen erhebliche Schwierigkeiten, wozu neben der stilistischen

Eigenthümlichkeit auch Verderbnisse des Textes, beson-
9 ders in den melischen Theilen beitragen. Indessen haben
die neueren Bearbeiter sie wesentlich gefördert.

4. **Ergänzende** Bearbeitungen: *c. Scholiis et suis commentt. ed.* C. **Reisig**, *Ien.* 1820—23. *e rec. et c. annot.* P. **Elmsley**, *Ox.* 1823. *L.* 1824. *rec et brev. notis instr.* G. **Hermann**, *L.* 1825. *ed. alt.* 1841. *c. nott. varr. cur.* L. **Döderlein**, *L.* 1825. *c. Schol. ed. et annot.* A. **Meineke**, *Berol.* 1863. Auch fehlt es nicht an krit. exeget Monographien: unter anderen Ritschl *De cantico S. Oed. C. Bonn.* 1862. *Opusc. I.* Maehly Der Oed. Col. des S. Basel 1868. Bemerkungen von Spengel im Philologus XIX. 437—450. Einige Stellen haben den Verdacht einer Interpolation erregt. 236—257. 301—304. 337—343. 638—641. und entschieden 1436. Die Fragen über Zeit und Absicht des Dramas konnte man erst dann mit einiger Unbefangenheit erörtern, als die schon besprochene Sage (p. 316.) von der späten Abfassung desselben bezweifelt wurde. Zwei Notizen des Alterthums stehen sich gegenüber: Argum. I. *Τὸ δὲ δρᾶμα τῶν θαυμαστῶν· ὃ καὶ ἤδη γεγηρακὼς ὁ Σοφοκλῆς ἐποίησε, χαριζόμενος οὐ μόνον τῇ πατρίδι, ἀλλὰ καὶ τῷ ἑαυτοῦ δήμῳ.* Arg. III. *Τὸν ἐπὶ Κολωνῷ Οἰδίπουν ἐπὶ τετελευτηκότι τῷ πάππῳ Σοφοκλῆς ὁ υἱδοῦς ἐδίδαξεν, υἱὸς ὢν Ἀρίστωνος, ἐπὶ ἄρχοντος Μίκωνος.* Hermann hatte schon bemerkt, dass die Güte des Versbaus als äufsersten Zeitpunkt Ol. 89. gestatte. Reisig *Enarr* p. VII—XI. meinte dafs Anspielungen und Weissagungen vom Kriegsglück nur auf den Beginn des Peloponnesischen Krieges passen; ein erheblicher Einwand liege nur in v. 1526. *χοὔτως ἀδῆον τήνδ' ἐνοικήσεις πόλιν Σπαρτῶν ἀπ' ἀνδρῶν.* Böckh *Prooem. aest.* 1826. hielt einen späteren Zeitpunkt für geeigneter, als die Athener nach dem Frieden mit Sparta Ol. 89, 3. einen Angriff der Thebaner fürchteten, die durch ihre Siege (Xenoph *M. S.* III, 5, 4.) schon übermüthig geworden waren; ein solcher Moment hätte den Dichter bewogen alte prophetische Bürgschaften neben grofsen sittlichen Motiven aufzufrischen, um das Selbstvertrauen des durch Unfälle gebeugten Volks zu heben: alsdann gehört die Dichtung in Ol. 90, 1. Dieser Hypothese kommt zu statten dafs Theben hier häufig in den Vordergrund tritt, dafs ein Wechsel in den politischen Verhältnissen beider Staaten (616.) verkündet wird; allein der Verlauf des Peloponnesischen Krieges, in welchem die Thebaner ununterbrochen sich als die bittersten Gegner Athens erwiesen, gab keinen Anlafs zum warmen Lobe der Thebaner v. 919. Wenigstens wifsen wir nicht wie man dies ehrenvolle Zeugniss blofs auf die demokratischen Sympathien einer kleinen Partei Thebens (Böckh p. 6. Müller II. 138.) beziehen will. Das politische Motiv tritt bei **Lachmann** (Ueber

Absicht u. Zeit d. Soph. Oed. K. in Niebuhrs Rhein. Mus. 1827. I. p. 313. ff.) zurück: er hielt diese Tragödie, die nach dem Oed. R. in Ol. 87, 1. aufgeführt worden, für eine Weissagung auf den Peloponnesischen Krieg, als Athen den Bund der Peloponnesier und zugleich Theben fürchten mufste; auch glaubt er an keinen ideellen Zweck dieses Stücks, in dem keine Person, 380 weder Oedipus noch einer der übrigen Charaktere, der mythische Mittelpunkt sei: nicht eine Persönlichkeit sondern die Geschicke von Athen und Theben bilden ihm den Grundgedanken der Fabel. Wir würden alsdann voraussetzen, dafs der Mythos von den letzten Tagen des Oedipus und von seinem geheimen Grabe (das Alterthum wufste davon nichts, sondern blofs eine Lokalsage konnte den Sophokles hierauf leiten) in einem bedeutsamen Moment der Attischen Politik hervorgezogen und in das hellste Licht gestellt wurde; könnte man nur einen solchen Moment auffinden. Gegen Lachmann Süvern in d. Abhandl. d. Preufs. Akad. 1828. Reisig dem die Stellen in Hinsicht auf Theben (Enarrat. p. VII.) mit den Erfahrungen und Antipathien der Athener zu streiten schienen, beruhigte sich mit der leicht hingeworfenen Ansicht, dafs ein solches noch mit den Anfängen des Peloponnesischen Krieges sich vertrüge. Offenbar sind in diesem Stück die dichterischen Ideen nur beiläufig mit patriotischen Interessen verwebt, und wenn ein Geheimniss (freilich ein in dunkler Ferne gehaltenes und auf die Gegenwart schwer zu deutendes wie v. 1534.) im Eingang und am Schluss mit der Grabstätte des Oedipus sich verknüpft, so beherrscht doch die dämonische Figur desselben und der Fluch, den er auf Heimat und Söhne schleudert, den Verlauf des Dramas in ausgedehnter Scenerie, nicht ohne merkliche Breiten, namentlich in der Zusammenkunft des Polynikes mit Vater und Schwester. Die Handlung bewegt sich in mannichfaltiger Aktion um den Oedipus, wird aber nicht durch ihn bestimmt; der Dichter hat seine gewohnte Kunst zu steigern und mittelst kräftiger Gegensätze zu spannen nicht bewährt; nur selten ist beschaulichen Motiven einiger Raum gegeben. An eine vorgerückte Lebenszeit erinnern der gedämpfte Ton, die Breite mancher Darstellung, namentlich in Gesprächen zwischen Chor und Oedipus, das geringe Feuer und der Ausdruck eines von trüben Erfahrungen bewegten Herzens; doch läfst nichts mit Müller Eumen. p. 173. einen Triumph des Elends und Leidens über menschliche Stärke und Vermessenheit oder eine mystische Verklärung des Todes erkennen. Aus alter Tradition flofs jenes ἤδη γεγηρακὼς in *Argum.* I. und der Zug, der die Geschichte vom Prozefs mit Iophon begleitet, dafs der hochbejahrte Dichter aus seinem *Oed. C.* vorlas, musste historisch bezeugt sein. Glänzende Partien wechseln mit wenig anziehenden, allzu gedehnten Reden und Widerreden;

der Eindruck der Glanz- oder Schattenseiten hat in widersprechenden Urtheilen sich geltend gemacht: wenn Schlegel dieses Stück den anderen vorzog, weil es die Persönlichkeit des Sophokles vollkommen abspiegelt, Jacobs aber Spuren der Altersschwäche sah, so glaubte Thiersch die jugendliche Hand des noch ungeübten zweiten Sophokles wahrzunehmen. Dem Enkel der unter ganz veränderten Umständen (bald nach dem Archon Euklides) zu Ehren des Grofsvaters und, was die Griechische Formel andeutet, in einer poetischen Todtenfeier nach Art der alten Leichenspiele das Stück wiedergab (*ἐδίδαξε* heifst es in der Notiz, als ob das Drama neu gewesen), würden Anspielungen politischer Art zukommen, wie das Lob Thebens, was C. Fr. Hermann in s. *Quaest. Oedipodeae* p. 43. muthmafst und auch G. Hermann *praef.* p. XIV. anerkannte. Denn jetzt war nach langer Zeit ein Moment eingetreten, wo man die Thebaner in Athen loben durfte, als jene sich der flüchtigen Demokraten gegen die dreifsig Tyrannen annahmen. Aber A. Schöll ist in seiner gegen die Philologen gekehrten und herbe stilisirten Analyse des Dramas (Philologus Bd. 26.) weitläufig bemüht gewesen darzuthun dafs wir es in einer seichten und tendenziösen Ueberarbeitung (die Tendenz eines unverbrüchlichen Freundschaftbundes beider Staaten wird p. 398. ausgesprochen) mit vielen gemachten Zuthaten und Schwächen besitzen; ein erheblicher Theil der Mängel würde daher von Sophokles auf seinen Enkel oder den Iophon (dem er selbst Geistesabwesenheit in vielen Stellen Schuld gibt) übergehen, und der Ueberarbeiter hätte den Stoff des Dramas (kaum zwingen die drei Schauspieler mit Zuziehung eines Choreuten die massenhaften Rollen) zwecklos überladen, die kontroversartige Scene des Kreon nach Art des Euripides eingelegt und besonders den Charakter des Oedipus vom Anfang bis zum Ausgang verzeichnet. Ein methodischer Nachweis der so schlecht angebrachten Ueberarbeitung ist hier nicht geführt, noch weniger aber der ursprüngliche Plan dieses herben Dramas soweit ermittelt, dafs er richtig abschliefst und sittlich befriedigt. Wir wollen nicht einmal erwähnen dafs kein zweites Beispiel einer Ueberarbeitung oder Redaktion, wodurch die Charaktere verändert, der Plan durch einen revolutionären Akt verschoben worden, aus der Dramendichtung der Attiker bekannt ist; allein Schöll gebraucht ein solches Phantom nur um die drei Tragödien der Oedipus-Fabel, wiewohl sie nirgend denselben Mythos fortsetzen und noch weniger in einander greifen, zur fatalistischen Trilogie zu verketten, Unterricht über die Tetralogie — des Soph. besonders p. 49. Dieser unmöglichen Hypothese haben unter anderen widersprochen Schmalfeld Progr. v. Eisleben 1861. und in d. Zeitschrift für Gymnasialwesen XIV. 1869. p. 273. ff. und Leop. Schmidt, Bilden die drei Thebani-

schen Tragödien d. Soph. eine Trilogie? *Symb. philol. Bonn.* p. 219. ff.

5. *Αἴας* frühzeitig *μαστιγοφόρος* zubenannt, eins der gelesensten Dramen, welches dem Kritiker nicht geringe Schwierigkeiten macht, fällt sicher in die Blütezeit des Dichters. Daran erinneren nicht blofs die Frische des Tons, 331 die warme Charakterzeichnung und die kräftige, durch kühne Metaphern und syntaktische Freiheiten gehobene Sprache, sondern auch der Geist und die Gediegenheit der Oekonomie. Sophokles hat aus dem individuellen Leben der Heroenzeit ein Charakterbild gezogen, indem er den Fall eines starken und sittlich tüchtigen, von edlem Selbstgefühl durchdrungenen Helden, der aber in ungemessenem Vertrauen auf seinen Werth sich überhebt, und nachdem er in wahnsinniger Leidenschaft eine thörichte Rachethat vollbracht hat, zuletzt, weil ihm alle Fügsamkeit widerstrebt, im kritischen Moment ein Opfer des gekränkten Ehrgefühls wird, zum Mittelpunkt macht. Um dieses Geschick aus tiefer geistiger Verirrung, nicht aus einem äufseren Konflikt herzuleiten, wählt er einen eigenthümlichen Weg, abweichend von der Darstellung des Kyklos und seiner Nachfolger. Er verlegt den Fall des Ajax nicht in den Waffenstreit, den von anderen dramatisirten Theil des Mythos, sondern beginnt wo jener schlofs, und bildet den Kern seines Dramas aus der Kraft psychologischer Motive, welche das erschütternde Gespräch der in dämmernder Ferne sichtbaren Athene mit dem klugen Meister Odysseus und vorübergehend mit seinem bethörten Gegner einleitet. Der Schwerpunkt liegt in den Seelenkämpfen des von einer untastbaren Höhe gestürzten Fürsten. Was man hier vorläufig vernimmt und bereits das Gerücht als ein Geheimniss der jüngsten Nacht dem Chor verkündet, das bestätigt Tekmessa die Gattin des Ajax, dann der Held selber, nachdem er den Wahnsinn abgestreift und die Tiefe seines Unglücks erkannt hat. Nur für einen Tag (p. 333.) wird ihm das Opfer einer reuigen Selbstverleugnung auferlegt, aber er besteht die göttliche Prüfung nicht, sondern unfähig zu bereuen und starrsinnig

bleibt er sich im Uebermafs getreu. Dieser Vorgrund ist meisterhaft durchgeführt und offenbar der glänzende Theil des Dramas. In leichten Umrissen wird beim Anbruch des Tages zuerst das Gemälde der unseligen Schmach vergegenwärtigt, in welche das blinde Gelüst nach Rache den geistesverwirrten Helden gestürzt hat; allmälich drängt sich aber das Ereignifs der letzten Nacht im hellesten Lichte vor, Erzählungen der Tekmessa seiner liebevollen Gattin entwickeln den ganzen Umfang des pathetischen Schauspiels, dann die Scenerie des Ekkyklems, welches den Ajax im geöffneten Zelt unter den gemordeten Thieren sitzend und klagend vorführt. Mit Theilnahme folgt man den Stimmungen des eisernen Mannes, wie er aus seiner Schmach und Demüthigung zur Besonnenheit erwacht, aufs tiefste beschämt und empört durch Schmerz und das stolzeste Gefühl der Ehre sich erhebt, dann seine sittliche Kraft auch mit Erinnerung an den Ruhm seines Vaters für den letzten würdigen Entschlufs zusammenrafft und klaren Blicks mit der Welt abschliefst. Der in milden Zügen eingeführte Kontrast der Tekmessa, dann seines Kindes ist rührend und tief empfunden, lässt aber die Verzweiflung des Helden in desto grellerem Licht erscheinen. Er fühlt eine gelinde Regung, aber sein Zorn ist nicht besänftigt und er nimmt Abschied von den Seinen. Kein Zuspruch, keine Rücksicht auf sein treues Weib, nicht die Bande der Familie können ihn erweichen, sondern fest und beruhigten Sinnes sucht er freiwillig den Tod. Man erstaunt über die kalte Selbstbeherrschung des Helden bei seinem letzten Gange, den er mit dem Schein reumüthiger Resignation in hochsinniger, von seinen Treuen missverstandenen Rede kaum verhüllt; da sie spät gewarnt ihm in die Einsamkeit nachgehen, hat er bereits mit männlicher Fassung vollendet. Der Selbstmord ist wider Gewohnheit, und vielleicht nur dieses eine Mal, aber mit Bedacht als der nothwendige Schlufsstein auf die Scene versetzt; der voraufgeschickte Monolog mit den Gebeten an die Götter und seinen letzten Wünschen hebt einen solchen Moment durch unvergleichlichen Schwung und gibt ihm die hero-

ische Weihe. Diese mannichfaltigen pathetischen Seelenzustände glänzen durch Folgerichtigkeit, Feinheit und Schärfe der Charakteristik, und die lichten Seiten heben sich über den Schatten, der anfangs den Glanz jener markigen Heldengestalt trübt. Nun blieb ein zweiter Theil übrig: sein Motiv konnte nur in der Ehrenrettung einer an innerem Gehalt reichen Persönlichkeit liegen. Unzweifelhaft fordert die Dialektik der tragischen Idee dafs das Thema, welches bisher auf den engen Kreis eines hervorragenden Charakters, seines Leids und seiner einseitigen That beschränkt war, seinen Lauf in den Kontrasten der gegenüber stehenden Personen dramatisch ergänzt und vollendet. Ajax hat schwer gebüfst und durch den Tod alle Schmach ausgelöscht; wenn er aber aus Hochsinn und Stolz fehlte, so war er doch nach Achilleus der erste Mann des Heeres und durch Grofsthaten wohlverdient, auch kein Verächter der Götter, und noch seine Katastrophe, die nur einen Helden von überspanntem Selbstgefühl überwältigen konnte, bewies den Adel einer im Kern gesunden Natur. Nur mangelte seiner Trefflichkeit die milde Mäfsigung und Demuth (woran kurz vor der Katastrophe v. 749—779. weislich erinnern); daher überwand ihn im Waffengericht ein Nebenbuhler bei geringerem Verdienst aber mit bescheidener Sinnesart, und dieser versteht auch die Lehren dieses Tages, welche der Prolog vorbereitet, wohl zu beherzigen. Dennoch gebührt jenem, nachdem er zurückgesetzt und noch in der Schmach des Wahnsinns erniedrigt worden, ein unparteilich anerkennender Nachruf, zumal vor Attischen Zuhörern, die den Ajax unter ihren einheimischen Heroen verehrten. Einen unmittelbaren Anlafs bietet die Bestattung des hingeschiedenen Helden. Sie steht unter dem Schutz der Religion und des für den Bruder ausharrenden Teukros, sie wird aber auch ein sittlicher Wendepunkt für seine Gegner, sobald zwischen jenem und den auf Ajax ergrimmten Atriden, Menelaus und dem später herzutretenden kälteren Agamemnon, an der Leiche des Helden ein heifser, durch leidenschaftliche Wechselrede genährter Streit entbrennt.

Sie zürnen dem Urheber des nächtlichen Ueberfalls, der ihnen und dem Achäischen Heere galt, sie haben keine Schonung und Dankbarkeit für den Heldenmuth des Todten, noch weniger fühlen sie die Schwere des Unrechts, das er von den Richtern und mittelbar von allen Achäern erlitt, sondern mifsbrauchen die Gewalt, verurtheilen ihn herrisch und trachten ihn zu beschimpfen. Endlich erscheint Odysseus, der als kluger und gemäfsigter Charakter trefflich vermittelt und einen reinen Schlufs herbeiführt: erhaben über kleinliche Feindschaft nimmt er das Wort für die grofsartige Tugend des Ajax, mit dem das Unglück ihn aussöhnt, und für die Rechte der Menschlichkeit. Soweit wird der Zwiespalt geschlichtet, und wenn auch die Parteien unversöhnt sich trennen, so darf doch die Leichenfeier stattfinden. Dieser zweite Theil hat einen eristischen Ton und bringt das Drama zum Stillstand, er häuft grelle persönliche Züge nach Art des Attischen Prozesses und ist ein Vorläufer jener scenischen Streithändel, welche durch Euripides oder unter Einflüssen der Ochlokratie sich in die dramatische Kunst eindrängten. Wenn nun auch die Breite der Entgegnungen weniger lästig vorträte, so würde doch ein hart erörtertes Für und Wider nach den vorangegangenen prächtigen Gemälden des Pathos und ihrem gediegenen Vortrag an poetischem Interesse weit nachstehen. Höchstens läfst sich hier ein patriotisches Motiv oder die Stimmung jener Zeit erkennen, da bei der Ehrenrettung des Ajax, eines berühmten Attischen Stammeponymen, nicht weniger Eifersucht gegen die Peloponnesische Partei, zumal Sparta durchleuchtet. Dennoch verdient die Kühnheit der Oekonomie, die vom gewöhnlichen Lauf der dramatischen Praxis abweicht und den Kern des Stücks, das Geschick einer geschlossenen tragischen Individualität, von der Kritik derselben absondert und die schroff in Ehrfurcht und Hafs einander widerstrebenden Stimmen ans Ende 334 rückt, ebenso beachtet zu werden als das Motiv der heroischen Ehre, die Vielseitigkeit und Abstufung der Charaktere, deren Gipfel im herben Eigenwillen und in der Grofsheit des Ajax erscheint. Ihm ordnet sich der Chor Sala-

minischer Krieger unter, welcher seinem Anführer geneigt zur Seite steht, mit ihm früher die Plagen eines langen Krieges trug, jetzt nach einander den Schimpf des Unglücks und den Verlust des Helden schmerzlich empfindet. Unbefangen erkennt er sein Uebermafs im Fortgange der Aktion; dagegen äufsern die lebhaften, durch männliche Kraft ausgezeichneten Chorlieder eine geringe Reflexion, noch weniger berühren sie die sittlichen Fragen des Themas.

5. *C. Schol. et comm. perpetuo ed* C. A. Lobeck, *L.* 1809. *ed. sec.* 1835. Recension v. E. Wunder, L. 1837. Erkl. v. G. Wolff, L. 1858. Bemerkungen v. Elmsley (in *Mus. Crit. Cantabr.* III. und im Leipz. Abdruck v. Markl. *E. Iphigg.*) und Schneidewin Philol. IV. 451. ff. *Aiax a Ios. Scaligero translatus*, 1574. (Anhang zu seines Vaters *Poemata*, nicht in s. *Opusc.*) *Argent.* 1609. *ap. Commel.* 1621. Deutsch m. Einleitung v. A. Schöll, Berl. 1842. v. G. Wendt, Berl. 1867. Zahlreiche Monographien: Bernhardi über den A. Berl. 1813. Osann, ib. 1828. wo zuerst jene Hypothese gehört wird, welche Schöll Tetral. p. 520. ff. und anderwärts entwickelt, Bergk *de Soph. arte* p. 25. billigt, dafs A. das erste Glied einer Trilogie war, sein letztes oft angefochtenes Drittel aber, weil es schon auf einem fremden Boden steht, aus dem Pathos des Ajax in die Geschicke seines Bruders Teukros überleiten sollte. Kannegiefser, Bresl. 1823. Immermann, Magdeb. 1826. Wüllner, Bonn 1842. In umfassender, nur zu breiter Analyse Welcker, Niebuhrs Rhein. Mus. 3. Jahrg. 1829. Kl. Schr. II. 264—355. (nach ihm summarisch Thudichum II. 143—158.) richtiger als Döderlein *de S. Aiace*, Denkschr. d. Münch. Akad. 1837. u in s. Reden u. Aufs. I. p. 328. ff. Ferner Piderit Scenische Analyse des Aias, Hersfeld 1850. Lübker in einem Progr. v. Parchim 1853. (Gesammelte Schr. zur Philol. II. 62. ff.) um eine Reihe von Schulschriften zu übergehen, die bis zur Verschwendung den Ideenkreis und Bau des Dramas erläutern. Der ursprüngliche Titel war (nach dem *Argum.*) in den Didaskalien schlechthin *Αἴας*. Das Motiv, die Wuth des geistesverwirrten Helden auf Achäische Heerden abzulenken, fand sich bei Lesches. Die Zeit dieses Stücks wird nicht angemerkt; man möchte nicht auf die Behauptung des Clemens *Strom.* VI. p. 740 bauen, dafs Sophokles eine berühmte Sentenz unseres Stücks von der Medea borgte. Man wollte ferner die scharfe Zeich-
383 nung des Menelaus aus einer durch den Peloponnesischen Krieg gesteigerten Antipathie der Athener herleiten; solche Hintergedanken vermuthet man eher beim Euripides und sie mögen besser für eine politische Tendenzdichtung sich schicken als für Sophokles, der auch hier nur die noth-

wendigsten Züge verwendet. Nur hat Welcker p. 258. (335.) mit Recht an die geheiligte Stellung des Ajax unter den Attischen Heroen erinnert: daher durften seine Feinde die Atriden vom Standpunkt des Atheners schärfer gefafst und sogar Athens Verhältnifs zu Sparta und Argos in die alten Sagen übertragen werden. Mindestens läfst sich urtheilen dafs Komposition, Stil und Versbau den Zeiten vor dem Peloponnesischen Kriege gemäfs sind; Schneidewin hebt am Schlufs seiner Einleitung auch hervor dafs der Dialog gröfstentheils mit zwei Schauspielern bestritten wird. Zur Rechtfertigung der letzten Scenen hat man nunmehr ziemlich alles erschöpft, ohne doch zu verkennen dafs sie zwar aus einer sittlichen oder religiösen Nothwendigkeit hervorgingen, aber einen herben Mifston tragen und an einiger Dehnung, an Ueberfluss von persönlichen Zügen im Geiste des Forums leiden, nicht der hohen Poesie entsprechen. Sonst hat der meisterhafte Monolog v. 646—692. durch seinen scheinbar objektiven Ton das Bedenken angeregt, ob er auf eine (freilich mit allzu kaltem Spott gemischte) Täuschung der Gattin und des Chors berechnet ist und eine Sinnesänderung annehmen läfst, oder den wahren und aus beruhigtem Herzen quellenden Ausdruck eines stolzen Charakters, den sein Unglück befestigt und nicht wankend macht, in starrer Form zu vernehmen gibt. Letzteres billigt mit Recht Welcker p. 230. (307.) ff. und im späteren Aufsatz Rhein. Mus. XV. Kl. Schr. IV. 225. ff. Man mufs zugeben dafs gerade der Schlufs in versteckten, vom Chor mifsverstandenen, aber nicht hinterhaltigen Worten das Vorhaben des Selbstmordes ausspricht, dafs der Eingang die neuen Lehren verkündet, die dem Helden in seinem Mifsgeschick aufgegangen sein sollen, also billige Sinnesänderung und die Pflicht der Unterordnung empfiehlt, Lehren die vielleicht anderen dienen könnten, nur läfst er selbst mifsmuthig und ohne Groll die Welt gehen, weil er mit ihr nicht leben mag; blofs der resignirende Theil wird obenhin von einem Anflug der Rührung gefärbt. Doch läfst sich in dieser herben Charakteristik eines eisernen Willens, welche den Hörern ein Mifsverständnifs nahe legt, nichts von der beschränkten Ethik des Heroenthums (Welcker IV. 228.) entdecken. Bewunderte Darstellung des Ajax durch Timotheus ὁ Σφαγεύς, Schol. 864. Das Thema wurde von vielen Tragikern, Griechen und Römern (der früheste derselben war Livius), bearbeitet. Klassisches Gemälde des Timomachus, der zerknirschte Ajax, Welcker im Rh. Mus. 8. p. 82. Zu den vielen Schwierigkeiten des Textes, namentlich in den lyrischen Theilen, kommen interpolirte Trimeter, grofsentheils Zuthaten der Schauspieler: nach 554. und nach 570. 812. 839—842. (woran die Scholien erinneren; und aufserdem lafsen noch 4 Verse 855. ff. sich als müfsiger Schmuck mit Jahn im Hermes

III. 177. entfernen) 971—73. vermuthlich auch 966—68. 1105–6. und noch zuletzt 1396. fg. 1417. Anderes wird vielleicht weniger sicher angezweifelt. Am weitesten geht Bergk, wenn er erstlich behauptet, die letzten Scenen seien in Ton und Dialog ganz mittelmäfsig und mehr des Iophon als des Sophokles würdig, dann dafs dieser ein kurzes Drama vielleicht in jungen Jahren gab und bei dem Tode des Ajax abbrach, ohne den rechten 336 Schlufs zu finden. Allein die wenigsten werden in einer so gereiften und gediegenen, mit sicherer Hand vollendeten Arbeit die Spur des jugendlichen Künstlers wahrnehmen; auch konnte der Dichter mit dem Tode des Helden nicht abschliefsen. Wenn gleich dieser dem Leben entsagt, um die Schande nicht zu überleben, so fordert doch der verbrecherische Gedanke seiner That die Gegner heraus. Noch über den Tod hinaus reicht die strafende Hand: der weltliche Richter konnte seine Rache nehmen und das Begräbnifs versagen. Hier allein liegt ein Wendepunkt der dramatischen Handlung: beim Streit um das Begräbnifs, der über den Rechtspunkt hinweg geht, soll man vernehmen dafs die Göttin versöhnt ist, und durch den Mund des von ihr geliebten Fürsten empfängt der gefallene Held ein Lob, welches an sein Verdienst erinnert und jeder ehrenvollen Genugthuung gleich kommt. Hievon Weismann im Fuldaer Progr. 1852. Wenn aber im Wortstreit der letzten Scenen weder die Breite der Ausführung noch der flüfsige Stil befriedigt, so verräth doch die Rolle des Odysseus keinen mittelmässigen Kopf.

6. *Φιλοκτήτης*, jetzt das späteste Stück, liefs der Dichter Ol. 92, 3. (409) im hohen Greisenalter mit Glück aufführen. Denselben Stoff hatten bereits Aeschylus und Euripides nach verschiedenem Plan behandelt, jener im Geiste der alterthümlichen Einfalt, dieser mit überraschenden Künsten der Intrigue. Sophokles wagte mit beiden auf der Höhe des Lebens und der künstlerischen Erfahrung zu wetteifern, und wenn er die Wahrheit des einen mit dem verflochtenen Plan des anderen verschmilzt, so meidet er Trockenheit ebenso sehr als künstelnde Rhetorik. Mit glücklicher Kühnheit bringt er auf die Scene das Schauspiel des sinnlichen Schmerzes, der durch geistige Macht beherrscht wird; die Sicherheit der Ausführung, die Feinheit der Ethopöie, der Takt im Gebrauch des Neoptolemus, alle diese Vorzüge verbunden mit dem Reiz der natürlichen Empfindungen zeigen dafs der bejahrte Dich-

ter ungeschwächt bis in die spätesten Tage sein schöpferisches Talent bewahrt hatte. Doch ist die Diktion schon mehr leicht und fliefsend als körnig, der Versbau weniger streng und mehrmals läfsig, die Behandlung der melischen Theile selbst ungleich in Form und Gehalt, der Chor kalt (p. 334.) und apathisch, mehr gemüthlich als tief oder gehaltvoll, endlich merkt man Spuren des Alters an der Breite der Darstellung. Soweit macht sich das Sinken der Kunst unter dem Einflufs der Ochlokratie geltend. Aber auch im Gemälde der Leidenschaft und in Kontrasten zeigt Sophokles weniger Schwung als milden Ton, er rührt durch feinen menschlichen Sinn, ihm gelingen Schilderungen der unverkünstelten Natur und des treuen Gemüths. Seine Mittel hat er sparsam und in genauester Berechnung aufgewandt, um die Hauptperson nach allen Seiten ihrer Eigenthümlichkeit, weniger handelnd als leidend, darzustellen; gleich einfach ist die Scenerie, deren Mitte die Höhle des Philoktet mit doppeltem Eingang einnimmt, in wilder Felsgegend nahe dem Meere gelegen. Die Stärke dieser Tragödie liegt in dem durch Unglück gehärteten Charakter der Hauptperson, welcher unter den wechselnden Einwirkungen leidenschaftlicher Situationen sich erhebt und die Gegner überwindet. Man bewundert die meisterhafte Charakteristik, welche statt äufserlich bewegter und mannichfaltiger Handlung einen Reichthum spannender Motive 337 verwendet, und hiedurch einem an sich beschränkten, selbst bedenklichen Stoff immer neue Wendungen entlockt und sein Interesse steigert; doch beherrscht der Dichter diese Kontraste mit solcher Sparsamkeit, dafs die Gegenwirkung dreier Charaktere genügt, um einen vollkommnen Kreislauf innerer Zustände zu gestalten. Der Mittelpunkt ist Philoktet der Dulder, den die furchtbare Noth zehn langer Jahre von allem menschlichen Verkehr im öden Eiland geschieden, sogar von jeder Hoffnung ausgeschlofsen hatte. Jetzt soll ihm Genugthuung werden, da die Achaeer diesen von ihnen einst hartherzig zurückgestofsenen Kriegsgenossen durch einen Orakelspruch bestimmt aufsuchen müssen. Aber er folgt ihnen nicht, wie früher Lesches ihn ohne Kampf

mit dem Diomedes gehen liefs; ebenso wenig genügt ihm die schlichte Täuschung durch den unerkannten Odysseus, deren Aeschylus sich bediente. Sophokles stellt vielmehr seinen Helden auf eine harte Probe, wofür er die List des Todfeindes und seine Verbindung mit einem anderen Fürsten zu gemeinschaftlichem Plan gegen den Philoktet in Bewegung setzt. Odysseus wirkt geheim durch den geradsinnigen Neoptolemus, defsen Ehrgeiz er entzündet; das offene Wesen des Jünglings vermag soviel über den armen Dulder, welcher endlich die Rückkehr in die Heimat hoffen darf, dafs dieser von einem krampfhaften Anfall seines Leidens ergriffen dem Neoptolemus sich selber und seinen einzigen Besitz den Bogen anvertraut; nachdem aber der Schmerz von ihm gewichen, erklärt sein Schützer zagend und widerwillig, dafs sie beide gen Troja ziehen müfsen. Hierauf ein Glanzpunkt des Dramas: Philoktet widerstrebt energisch und begehrt nur seinen Bogen, dann als Odysseus selber herzutritt, der Waffe sich bemächtigt und jenen fesseln läfst, droht er in einem langen Klagelied mit dem äufsersten Entschlufs. Da kehrt Neoptolemus wieder und übergibt ihm, indem er den Odysseus zurückweist, den Bogen, er ist zuletzt aus Mitgefühl bereit den durch Zuspruch oder Verheifsungen nicht umzustimmenden nach Hause zu geleiten. Soweit hat die Festigkeit des kranken Mannes mitten im verzweifelten Elend selbst den Genossen seines Feindes überwunden und für sich gewonnen; aber das bestimmte Ziel des nicht abzuändernden Plans scheint daran scheitern zu müssen. Nur der sittliche Rückhalt dieses Themas ist sicher gestellt: man erstaunt über die niemals wankende Seelenstärke des Mannes, der sein Schicksal beherrscht und auf die Spitze getrieben, hülfloser als jemals und im Angesicht eines jämmerlichen Todes, das von den Achaeern gebotene Heil zurückstöfst; die Bewunderung wächst noch in der Peripetie mit der lebhaften Theilnahme, die das körperliche Leiden und seine sinnlichen Eindrücke bis zum Schrei des durchdringenden Schmerzes erwecken. Die feinste Wirkung dieser menschlichen Theilnahme hat der Dichter mit der Charakteristik

des Neoptolemus verschmolzen, der für edlen Ruhm entbrennt, aber kein fühlloses Werkzeug für einen rücksichtlosen Anschlag sein mag. Wenn daher ein so beharrlicher Wille die gut berechnete List des Odysseus vereitelt, als er für einen politischen Zweck ohne Schonung seinen Feind überwältigen wollte, wenn er den Genofsen desselben zu sich herüber zieht und hiedurch den Gang des Plans wider alles Erwarten verrückt: so liegt in dieser geistigen Macht des Philoktet ein Sieg der psychologischen Kunst und sie befriedigt durch reinen sittlichen Gehalt. Der Dichter 338 hat in diesen rührenden Scenen, wo der selbstbewufsten Kraft des Menschen ein freier Spielraum vergönnt wird, die gewohnte Meisterschaft behauptet und alle Sympathien für die Person des Philoktet gewonnen, aber auch den Weg zur harmonischen Lösung, die das im Mythos gesetzte Schicksal fordert; sich abgeschnitten; sein antiker Standpunkt macht es ihm unmöglich den Dulder umzustimmen, dafs er mit dem Geschick versöhnt, wenn auch schweren Herzens, seinen Willen einer höheren Fügung unterworfen hätte. Die Schiefheit der Katastrophe wird durch eine Göttererscheinung, ein romantisches Motiv, an defsen Gebrauch Euripides schon die Tragiker gewöhnt hatte, nur verhüllt; der Epilog von Herakles gesprochen klingt matt; alsdann folgt Philoktet ohne Bedenken dem ermunternden Gebot seines Freundes.

Der Text hat weniger im Dialog als in den melischen Theilen durch Verderbung oder Interpolation gelitten; Kritik und Erklärung sind aber in unseren Tagen erheblich gefördert worden.

6. *C. nott. ed.* Fr. Gedike, *Berol.* 1781 Umarbeitung: *cum notis ed.* Ph. Buttmann, ib. 1822. Groddeck (1806), Matthaei (der pseudonyme Schultz, Alt. 1822.), Burges (m. Engl. Noten, L. 1833.), Seyffert (B. 1867.) u. a. Kritik von G. Hermann, L. 1824. sehr verändert ed. sec. 1839. Wieviel dem Kritiker zu thun übrig war, lehrten dessen *Retractationes adnott. ad S. Phil. L.* 1841. Beiträge von Wunder u. a. Ueber die Behandlung des Stoffs Schneidewin Philol. IV, 648. ff. Fein ist die Wahl des Neoptolemus statt des Diomedes, und sie bestimmt den Gang des Stückes. Was aber Müller Gr. L. II. 133. auf

Anlass des unerwünschten *deus ex machina* bemerkt: „Die Erscheinung des Herakles bewirkt nur eine äufsere Peripetie —, der innere Umschwung, die wahre Peripetie im Drama des S. liegt in der vorhergegangenen Rückkehr des Neoptolemos zu seinem ächten angebornen Naturel"; das geht nicht über eine Phrase hinaus und widerspricht dem Epilog. Offenbar fehlte dem Dichter, nachdem Odysseus abgewiesen und sein Genofse zum Philoktet übergegangen war, ein Gegengewicht oder das Zünglein an der Wage: den schönen Ermahnungen die Neoptolemus 1314—1347. an jenen richtet, gibt er keine Folge, was also vom freien Entschlufs abhing, ist erschöpft. Analysen von Bernhardi, üb. d. Philoktet, Berl. 1811. (1825) Hasselbach, Strals. 1818. Fr. Zimmermann, Darmst. 1847. Abeken, Osnabr. 1856. Rapp erklärt in seiner naiven Analyse den Philoktet für ein bürgerliches Schauspiel oder sentimentales Intriguenstück, das dem Lustspiel nahe steht und der jüngeren Bühne vorgearbeitet haben soll. Man hat ehemals in der Bewunderung der wirklich glänzenden Seiten, namentlich der Charakterzeichnung und der Darstellung des Schmerzes (worauf zuerst Lessing im Laokoon hinwies), zu viel gethan; einige priesen das Stück als ein vollkommenes oder doch als das kunstvollste. Bemerkenswerth sind pathetische Züge der Rhetorik, wie das vierfache ὃς 663—65. Die Zeit der Aufführung erhellt aus dem *Argum.* Eine merkwürdige Spur jüngerer Zeit und der mit der Ochlokratie eingedrungenen Theokrasie liegt in der Anrufung v. 393. *Γᾶ, μᾶτερ αὐτοῦ Διός.* Doch bemerkt noch Philodemus *π. εὐσεβείας*: *καὶ Σοφοκλῆς ἐν Ἰνάχῳ τὴν Γῆν μητέρα τῶν θεῶν φησιν.* Den Sophokleischen Philoktet setzte Hermann vor den des Euripides *praef.* p. XVI. *cuius Philoctetam post Sophocleum scriptum esse non dubium videtur.* Er hatte das *Argum. Medeae* vergessen. Euripides führte sein Stück bereits Ol. 87, 1. auf; auch hat Aristophanes schon in *Acharn.* 399. die Lumpen des Euripideischen Philoktet verspottet. Gegen Ende sind durch Schauspieler mehrere Zeilen von geringem Werth eingeschoben worden, namentlich ein ungehöriger moralischer Ausspruch in drei Trimetern, die nach 670. kläglich hinken, weiterhin 1365—67. 1407. und zuletzt mindestens ein Trimeter oder vielmehr die
339 drei Schlufsverse 1442—44. Gelegentlich haben kleine Fehler, wie das unprosodische *κάλ'* 1381. und grobe Fälschungen (267. dann 421. der Flickvers *τί δ' ὁ παλαιὸς κἀγαθὸς φίλος τ' ἐμός*, der aller Kritiken spottet, und 782.) sich eingeschlichen, auch darf man vermuthen dafs 1252. der seltsam stilisirte Vers *ἀλλ' οὐδέ τοι σῇ χειρὶ πείθομαι τὸ δρᾶν* nicht ursprünglich stand, weshalb es unnöthig ist vorher den Ausfall eines Trimeters anzunehmen. Dieses Drama scheint aber selten auf die Bühne gekommen zu sein, trat wol auch in der Lesung zurück; nur

Grammatiker, nicht Plutarch und ähnliche Leser haben Stellen aus dem Philoktet erwähnt.

7. *Τραχίνιαι*, aus ungewisser Zeit, das schwächste Drama des Sophokles, wurde vielleicht aus dem Nachlafs seiner letzten Periode gezogen. Dieser Stoff war sonst nicht auf die Bühne gekommen; der Dichter folgte mit mäfsigen Abänderungen den Epikern und den Mythographen. Im Hintergrunde steht ein fruchtbarer, an pathetischen Motiven reicher Gedanke: dafs der Mensch bisweilen in unbewachter That das Schicksal beschleunigt, und ein edler Sinn durch Irrthum seine Lieben sogar in unheilbares Leid verstricken kann. Diesen Grundton läfst die Dichtung mehrmals vernehmen, und man wird an die verhängnifsvolle Macht des Wahns erinnert, unter dessen Einflufs die gutgemeinten aber unbedachten Absichten in die Verkettung und die verborgenen Wege des Lebensgeschicks eingreifen; doch gibt Sophokles mehr eine Skizze des Themas als ein mit kräftigen Farben ausgeführtes Bild. Es ist daher nicht ganz die Schuld der Neueren, wenn sie den Trachinierinnen ein erotisches Motiv zuschreiben, und irrig die Gewalt oder die Leiden der Liebe darin aufgefafst finden. Die Oekonomie bewegt sich fast durchsichtig und in grofser Einfachheit, die Verwickelung ist gering, da starke Kontraste mit leidenschaftlicher Gegenwirkung fehlen und die Fabel zu keiner spannenden Peripetie führen könnte. Da nun der Verlauf des Dramas weder kunstvoll gruppirt noch in einen verschränkten Plan gezogen ist, sondern vom Tode der Deïanira zum Ausgang des Herakles führt: so zerfällt der Mythos in zwei locker gefügte Partien, deren Spitze der tragische Tod des Heros ist. Das Interesse theilt sich daher zwischen zwei Personen, deren Geschick an einander geknüpft ist, aber die Sympathie für die Gattin des Herakles überwiegt. Nun erscheint der Charakter der Deïanira lieblich und sanft aber in spröden Zügen, schwach und leicht bestimmbar; nur die zarte Tugend der Frau mufs ein inniges Mitgefühl erregen, und ihr folgt unser Mitleid, nachdem sie unbesonnen ein Wagestück für ihre höchsten Interessen unternommen

hat; schweigend erkennt sie den schweren Missgriff und büfst ihn freiwillig durch den Tod. Kälter empfindet man für ihren Gemal, dessen Heldenthum und Sinnlichkeit erst allmälich aus dem Hintergrunde hervortritt; man war nicht gewohnt diese Persönlichkeit in erhabenen Themen der Tragödie zu finden. Das erschütternde Strafgericht welches ihn überrascht, indem er am Daemon der liebenden Eifersucht untergeht, dies Geschick erwirbt ihm keine Theilnahme: dagegen seine Fassung in der Glut des Schmerzes, von dem er gemartert auf die Bühne gelangt, und die Klarheit seines energischen Willens, womit er im Angesicht des Todes sein Haus bestellt und das von ihm
340 spät begriffene Verhängnifs erfüllt, gehoben durch die kindliche Treue seines Hyllus, sind grofsartige Züge des Heroengeistes und erzwingen eine stille Bewunderung. Der letzte Theil des Dramas ist kräftig gehalten und reich an feinen dichterischen, lebhaft empfundenen Stellen. Doch geräth er in keinen sittlichen Konflikt, der nach Begriffen der Ritterzeit schwer genug wiegt, um die Strafe der Götter zu begründen; er darf daher über ein blindes Geschick klagen, das in Orakeln angekündigt war. Zuletzt gibt die von ihm schroff gestiftete Verbindung des Sohnes mit der Iole nur einen sehr oberflächlichen Ausweg, der die vom Helden rücksichtlos gestörte Harmonie des Familienlebens herstellen soll; sie kann aber nicht gründlich versöhnen, geschweige seine sittliche Schuld berichtigen. Die Charakteristik ist weich und ohne Glanz, ihre Farbe fast verblafst, nur die Zeichnung des Herakles hat einen kräftigeren Ton. Im Stil findet sich manche Schönheit, aber der Vortrag der Chorlieder, deren Gehalt und Umfang ziemlich beschränkt ist, erhebt sich selten. Aehnlich ist die Sprache zwar überall anmuthig und fliefsend, selbst routinirt, aber fern von der früheren Kraft und Tiefe; hiezu kommen sprachliche Bedenken, welche weder aus der mangelhaften Ueberlieferung des Textes noch aus Interpolation sich erklären lassen. Sicher ist aber nicht weniges verdorben und aus alter Zeit durch Variationen oder Einschiebsel entstellt, welche den Gedanken ab-

schwächen. Wenn also viele Züge des feinen Gefühls erfreuen, so vermissen wir doch den Schwung und idealen Geist der Sophokleischen Kunst. Abweichend ist auch der Eingang, welcher an die Prologe des Euripideischen Zeitraums erinnert. Alles erwogen sind die Trachinierinnen ein mit mäfsiger Kunst angelegtes und matt durchgeführtes Werk aus spätem Lebensalter.

7. Ob ein anderer Dichter denselben Stoff auf die Bühne brachte weifs man nicht. Das Thema des Hercules Oetaeus, welches Seneca tragicus gemifshandelt, mag der Anonymus bei Dio Chrys. Or. 78. extr. dramatisirt haben. Probe einer Uebersetzung Cicero *Tusc.* II, 8. Bei den Bearbeitern des Sophokles ist dieses Stück, das auch die Alten wenig beachten, zu kurz gekommen, und nur spät hat man die Schwierigkeiten des Textes sich eingestanden. Sieht man von Wakefield 1794. Groddeck 1808. Apitz 1833. Mitchell 1844. ab, so verdankt man Hermann (1822. 1848.) den ersten Fortschritt; doch blieb Stoff genug für den schätzbaren Nachtrag, E. Wunderi *Emendatt. in Soph. Trach. Grim.* 1841. Letzterer hat aber nicht weniges angefochten 341 und auf kritischem Wege beseitigt, was seine Lösung vom Exegeten erwartet. Vgl. Köchly Zeitschr. f. Alt. 1842. p. 774. ff. Hermann selbst wechselte mehrmals, und nicht häufig mit Erfolg, in der ed. II. seine früheren Ansichten; auch Schneidewin ist hier nicht so glücklich gewesen als man vom Kenner „des im Kern ziemlich unverstanden gebliebenen Ganzen" erwartet. Einige Bemerkungen von Campe im Philol. Bd. 22. p. 30. ff. Die Urtheile der ästhetischen Kritik, die begeisterten (dahin neigte Süvern) und die zum gröfseren Theile mifsbilligenden Stimmen, beginnen mit Schlegel: der oberflächliche Bau des Stücks und die sonstigen Schwächen liefsen ihn eine Dichtung aus der Schule des Dichters oder vielleicht des Iophon sehen, die man mit dem Namen des Meisters schmückte. Die neueren Ansichten werden erörtert von Oxé, Creuznach 1850. und begleitet von einer Zugabe kritischer Bemerkungen durch Schneidewin, Abhandlung über die Trach. d. Soph. in Bd. VI. d. Abh. d. Gött. Gesellsch. d. Wiss. 1854. Rapp bewunderte die Trachinierinnen: an ihnen sehe man was das Griechische Publikum unter einem Trauerspiel verstand. Dafs nun ein Uebersetzer dieses Drama für so vollkommen als irgend eines des Sophokles erklärt, dafs Volckmar am Schlufs eines Programms Nordh. 1839. alles vortrefflich fand, *omnia omnibus numeris absoluta*, dies zeugt von der Macht der Tradition; aber auch über das Motiv der Tragödie hat man sich nicht geeinigt. Meistentheils wird ein abstraktes Thema mit modernen Gesichtspunkten vorausgesetzt; doch ist keinem

gelungen ein solches vollständig am Wirken der beiden Hauptpersonen nachzuweisen. Jacob setzt als Motiv die Gewalt der Liebe, Müller dagegen Leid aus Liebe, nur meint er dafs ein Konflikt, der zwischen dem Mythos und den Intentionen des Dichters eintreten soll, ihn an einer vollkommneren Ausführung gehindert habe. Wenige werden die Heiligkeit der Ehe mit Thielemann (Merseb. Progr. 1843.) zum Grundgedanken machen, ein Thema welches in dieser abstrakten Haltung vielleicht für Euripides sich schicken würde. Nun hat Sophokles kein rügendes Wort gegen Herakles, wiewohl er durch den Bruch der Ehe seine Leiden verschuldet, wohl aber über die in ihrem Recht gekränkte Deïanira, welche doch schweigend den Fluch ihres Sohnes anhören mufs, nur kalt und beiläufig geäufsert v. 1138. ἅπαν τὸ χρῆμ' ἥμαρτε, χρηστὰ μωμένη. Dissen Kl. Schr. p. 343. versetzt das Stück in eine frühere Zeit, als der Dichter noch unsicher und nicht zum richtigen Mafse seiner Kunst gelangt war; noch bestimmter Bergk *de Soph. arte* p. 26. in die Stufe seiner Aeschylischen Periode, doch sei der heutige Text arg interpolirt, namentlich in der Schlufspartie. Allein nichts berechtigt anzunehmen dafs Sophokles mit marklosen Charakteren begonnen, dafs er in jungen Jahren, in der Fülle des Schwungs und der Kraft, den Plan schlaff, den Stil weich und farblos gehalten habe, wo weder Charakter noch Darstellung 342 einen Anflug der ihm eigenthümlichen Idealität verräth. Was aber noch mehr bedeutet, wir vermissen irgend einen Schwerpunkt, aus dem Sophokles sonst den Fortgang der dramatischen Aktion entwickelt; dieses Drama hat von der Leidenschaft und dem sittlichen Pathos einer hervorragenden Person keinen Gebrauch gemacht. Demnach erscheint als Thema zuletzt nur der Tod des Herakles, welcher ein durch Orakel angekündigtes Verhängnifs erfüllt und den Untergang der unbewufst mitwirkenden Deïanira herbeizieht; Iole das willenlose Werkzeug ihrer beider Geschicke wird von jener vorübergehend (307. ff.) bemerkt, und hierin erkennt man einen glücklichen Griff. Wenn sie schweigt (man will in ihrem Schweigen sogar einen Nachklang Aeschylischer Kunst wahrnehmen), so kam in Betracht dafs sie nur den Knotenpunkt des Mythos bezeichnet: sonst hatte sie weder zu reden noch zu handeln, durfte daher bald in den Hintergrund weichen. Der Grundgedanke bleibt misslich, auch wenn man aus übertriebener Achtung mit Schneidewin noch hier (selbst in der Haltung des Herakles) die Meisterschaft des Dichters bewundern soll und als Einheit der Handlung das eng verbundene Geschick beider Gatten ansehen will: mit anderen Worten, die Täuschungen und Eitelkeiten des menschlichen Thuns. Ferner rettet er in der akademischen Abhandl. p. 18. die Verlobung der Iole mit Hyllus, der Gattin mit dem Sohn, welche nicht vielen gefallen

will: nächst der Rücksicht auf den Mythos (der gar nicht hieher gehört) müfse der hinscheidende Herakles ebenso sehr sein Gewissen als das Attische Publikum sein Mitgefühl am Schicksal der armen unschuldigen Frau beschwichtigen. Diese Form des Abkommens aus blofser Humanität war vielleicht ein Motiv in der ochlokratischen Poesie.

Da nun die Trachinierinnen so merklich vereinzelt stehen und in den vorhandenen Dramen des Sophokles jedes Analogon fehlt, so waren mehrere geneigt das Stück für unächt zu halten. Dennoch enthält es genug Sophokleisches; auf der anderen Seite hindert nichts einen Einflufs entweder des Euripides oder der im Greisenalter des Sophokles entwickelten pathologischen Tragödie anzuerkennen. Auch die kunstlose Verwendung des Lichas und eines Boten, der jenen berichtigt und den Weg zu den sentimentalen Ergüfsen über die Liebe 441. ff. sowie zur begütigenden Rede des Lichas 472. ff. bahnt, erinnert an die Methoden des Euripides, namentlich im Hippolytus. Man empfindet eine mildere Denkart, eine neue Wendung im Leben des Dichters; seine Diktion neigte zur Manier, die Oekonomie wurde skizzenhaft und durchsichtig bis zu dem Grade dafs er sogar einen Gebrauch des Prologs zuliefs. Darin ging Axt (*Trach. Soph. prologus subdititius*, Clever Progr. 1830.) zu weit, wenn er den ganzen Prolog als zusammengeflickt von anderer Hand verwarf. Vielleicht ist es kein Zufall wenn der Laurentianus die Trachin. vor Philoktet und Oed. C. setzt. Am Grundgedanken und an der Haltung der Charaktere, von denen keiner zur Hauptperson ausreicht, an der Anerkennung einer *τυφλὴ ἄτη* (1106. wofür Hyllus am Schlufs 1268. den Göttern *μεγάλην ἀγνωμοσύνην* Schuld gibt), merken wir dafs der Dichter in einen ihm fremden Ideenkreis übertrat. Im Ausdruck und in bildlichen Wendungen begegnen wir manchem feinen sinnigen Wort, das (wie in den Vorträgen der Deïanira 144. ff. 536. ff.) an eine glänzende Vergangenheit erinnert; glatter und natürlicher Ton ist die Regel, 343 Härten wie 145. 419. sind verdächtig. Die Sprache selbst hat gelegentlich den Ton der Konversation angenommen, in Wendungen des Lebens (wie 539. *μιᾶς ὑπὸ χλαίνης*) und des Dialogs (wie 427. *ποίαν δόκησιν*); dieses ist, freilich im Munde des Boten, das einzige Beispiel der negirenden Frage in unseren Tragikern. Als Gegentheil wird 380. *πατρὸς οὖσα γένεσιν* (cf. 1062.) und 908. die gesuchte Periphrasis *φίλων οἰκετῶν δέμας* bemerkt; um von neuen Wortbedeutungen zu schweigen wie *αὐτόπαιδι* 826. und von syntaktischen Figuren wie *ἄκουσα πρὸς τοῦ θηρός* 935. Aber den einmaligen Gebrauch des Subjunktivs *ἴδῃ* 115. in einer Vergleichung durch Homer zu schützen wäre wenig statthaft. Der Sprachschatz selber hat manches originelle (z. B. 1060. *οὐδ' Ἑλλὰς οὔτ' ἄγλωσσος*) und ist an ungelösten Räthseln nicht arm,

worunter nicht das kleinste v. 911. καὶ τὰς ἄπαιδας ἐς τὸ λοιπὸν οὐσίας, aber auch diesen Vers ist man geneigt für jüngere Zuthat zu halten. Vielleicht hat man dort nur den Ausgang geflickt wie 57. wo Dindorf jetzt erst *praef.* p. XII. anerkennt dafs τοῦ καλῶς πράσσειν δοκεῖν von fremder Hand sind. Häufige Breiten des Ausdrucks, auch im Trimeter, können auf den Verdacht mehrfacher Interpolation besonders durch Schauspieler (cf. Wunder p. 167. sqq.) leiten. Dagegen nahm Hermann in seiner ersten Ausgabe (p. XIV.) zwei Recensionen an, die sich in unserem Texte mischten, und gleicher Ansicht war Bergk: hätte man nur mehr als ein paar starke Differenzen der Lesart (d. h. Variationen desselben Gedankens) in MSS. und in Citationen der Alten beigebracht. Gegen jene Hypothese s. Schneidewins Abhandlung p. 8. ff. Mindestens ist die Zahl zugesetzter Verse nicht klein. Wir finden im Eingang eine Zahl eingeschobener oder variirender Trimeter, matte Zeilen im Prolog (wo schon 4. durch den Rhythmus verdächtigt wird) und Variationen zwischen 80. und 85. (80. 81. müssen wol in einen Vers verschmelzen) 88. fg. dann nach 149. einen üblen Zusatz, 166—168. drei aus früheren zusammengefügte Trimeter, die flache Verzierung 170. der magere Vers 295. und einiges zwischen 249. und 253. Merkwürdig sind 362—364. die künstlich eingeschobenen, ohne Noth und mit Prunk geschriebenen Satzglieder. Nachtrag der Schauspieler mögen die Schlufsverse 488. fg. sein; auch haftet ein ähnlicher Verdacht auf dem Schlufswort der Deïanira nach 583. Das dritte Lied läuft in einen unklaren Schlufs mit den matten Versen 526. ff. aus. Aermlich klingen 684. 696. 879. fg. und 898. fg. Bisweilen ist schwer zu sagen ob man den Ueberflufs ertragen soll, wie die Wiederholungen 170. 1165. Als ein unfeines Emblem hat man 781. fg. erkannt. Endlich ist der Epilog nicht nur breit und in fremdartigem Ton angeflickt, sondern auch anstöfsig. Sonst überrascht die Vertauschung der Ausgänge ὄμμα θεὶς und εὖ μαθήσεται 614. fg., welche von Boissonade empfohlen an die Stelle der gezwungenen Erklärungen oder Aenderungen treten darf. Noch bleibt Stoff genug zu kritischen Versuchen. Ein Beitrag Zippmann *Schedae crit. in Soph. Trach.* Düsseld. Progr. 1868.

d. Litteratur.

4. Ein Dichter wie Sophokles, der niemals veraltet und noch weniger dem wechselnden Geschmack der Zeiten entfremdet war, der auch den Studien der Gelehrten einen ergiebigen Stoff gewährte, fand eifrige Leser und thätige Kommentatoren; seiner gelehrten ὑπομνηματισταὶ wird

oft gedacht. Die Meister der Alexandrinischen Schule berichtigten den Text, behandelten die sachlichen und formalen Fragen in Kommentaren, besprachen auch die dramatische Kunst des Dichters, dessen Vorzüge sie mit feinem Blick erkannten, sie berichteten endlich über Stoff und Geschichte jedes Dramas in litterarischen Einleitungen, aus denen ὑποθέσεις (p. 2.) und ähnliche fragmentarische 344 Trümmer herrühren. Nach vielen Vorarbeiten redigirte Didymus mit Urtheil und Sachkenntnifs eine Summe von Beobachtungen, welche die Grundlagen unserer Scholien bilden und ihnen einen Werth verleihen. Zwar ist auch dieser Sammlung falsches und seichtes aus Byzantinischen Zeiten (namentlich zu den *Trach.*) beigemischt, wesentlich aber hat sie den Werth eines guten praktischen Auszugs, dem wir manchen brauchbaren Wink zur Erklärung verdanken; ihren Nutzen erhöhen Ueberreste gewählter alter Erudition (woran die Scholien zum *Oed. C.* reich sind), unter ihnen gründliche Bemerkungen zur Kunstkritik, zum Theil in der ursprünglichen Form. Auch haben gute Handschriften, deren Zahl für die drei im Mittelalter (p. 339.) gelesensten Dramen ansehnlich ist, den Text des Dichters in einer reineren Gestalt bewahrt, als den beiden anderen Tragikern zutheil geworden ist. Starke Verderbungen in den melischen Theilen, bisweilen auch im Dialog stammen aus alter Zeit, in ein noch höheres Alterthum gehen aber Dittographien und die nicht wenigen interpolirten Verse zurück, welche durch rhetorische Variation, durch Moral oder unzeitiges Pathos kenntlich sind; die Mehrzahl darf man den Schauspielern, vielleicht selbst der Familie des Sophokles zuschreiben. Die Handschriften zerfallen in zwei Klassen, die reinere, mehr authentische, der auch Suidas folgt, und die durch Byzantinische Grammatiker verfälschte. An der Spitze der ersten steht der älteste Mediceus (S. X.), gleich wichtig für Aeschylus und Sophokles, dem andere Florentiner, der älteste Pariser und in einigen Stücken manche mittelmäfsige MSS. nahe kommen; aus Quellen der befseren Art flofs die erste Ausgabe. Den interpolirten Text der jüngeren Reihe hatten grofsentheils die jüngsten

Byzantiner bearbeitet, vor allen Demetrius Triclinius, der in schwierigen Stellen den Stil und die metrischen Formen aus schlechten Codices oder aus eigener Willkür mit flachen Aenderungen verfälschte; zugleich hat derselbe die Scholien mit Zusätzen in verwandtem Geist vermehrt. Seine Recension legte Turnebus zum Grunde; seitdem überwog der verfälschte Text ungestört. Erst Brunck begann den reineren Text nach bewährter handschriftlicher Tra- 345 dition herzustellen und von ihm zuerst ist die Kritik mit Geschmack, wenn auch nicht mit jener Sorgfalt und Strenge der neueren philologischen Methode geübt worden, welche nach den Anregungen von Hermann, verbunden mit metrischer Kenntnifs und Einsicht in den Dichtergebrauch, den erweiterten Apparat fruchtbar gemacht und in Hauptpunkten nach Mafsgabe der Mittel eine sichere Form festgestellt hat. Jünger sind die Fortschritte der Exegese; sie haben aber zur schärferen Erkenntnifs der zahlreichen Probleme geführt, deren Gründe gleich sehr in der Natur der Sophokleischen Diktion als im Zustand und in den Verderbungen der Tragödien liegen.

4. Alte Kommentatoren heifsen allgemein *οἱ ὑπομνηματισταί Schol. Ant.* 45. *οἱ ὑπομνηματισάμενοι Oed. C.* 388. 681. Oft wird genannt *τὸ ὑπόμνημα*, jenes Excerpt aus dem unsere Scholien schöpften. *Ὑποθέσεις* (*Schol.* Vol. II. p. 11—30.) sind unvollständig, zum Theil versifizirt aus der didaskalischen Litteratur der Alexandriner überliefert. Der bessere Theil gehört (p. 2.) dem Aristophanes von Byzanz, zweimal kommt in schöngeistigen Vorreden der Name *Σαλουστίου* vor, der dem sophistischen Zeitraum angehört. Von Schulhäuptern wird niemand citirt als Aristarch über Elektra und Niobe, Harpocr. v. *Δερμηστής* und Hesych. v. *Λυκοκτόνου θεοῦ*. Praxiphanes ist zwar weit älter, aber seine Bemerkung über eine Phrase (*Schol. Oed. C.* 900. cf. Preller *de Praxiph.* p. 25.) konnte gleich gut in anderen Schriften dieses philologischen Peripatetikers ihren Platz finden. Allein der eigentliche Wortführer unserer Scholien, genannt und ungenannt, war Didymus: Notizen aus 9 Stellen bei Schmidt p. 241. sq. vgl. Lehrs in Jahrb. f. Philol. VII. 1828. p. 141. ff. Dieser erscheint hier im günstigsten Licht, als ein Mann der Urtheil und Geschmack nicht ohne Keckheit (wie *Schol. Oed. C.* 1375.) zeigt und mit Verstand das Prinzip befolgt (*Schol. El.* 539. *ἀφεμένους τῶν ἀναγκαιοτέρων —· ταῦτα*

δέ ἐστι τὰ ἠθικὰ καὶ χρήσιμα ἡμῖν τοῖς ἐντυγχάνουσιν), mehr dem sittlichen Gehalt als kleinlicher Gelehrsamkeit nachzugehen. Aus seinem Kommentar über den Phoenix hat Ath. II. p. 70. C. eine Stelle gezogen. Ihn vor anderen befragten die Gründer des heutigen Auszugs, und sie berufen sich auf seine Kritik, *Schol. Oed. C.* 237. Mancher Wink erinnert an die Praxis der Schauspieler (*Schol. Flor. in Ai. pr. ed. Dind.* p. 75.) und selbst an Alexandria wie *Ai.* 135. Die Sammler nutzten aber sehr verschiedenes Material und gelegentlich recht verkehrte Beiträge der jüngeren Erklärer, weshalb ein ausgedehntes Scholium in mehrere Schichten zu zerlegen ist; doch nennen sie nirgend neue Gewährsmänner oder einen Autor nach Chr. G., 346 selbst grammatische Beobachtungen aus Herodian (Dind. Vol. II. p. 117.) sind verdächtig; wohl aber minderten sie die ästhetischen und kritischen Noten, die im *ὑπόμνημα* (*Schol. El.* 488.) standen. Dieses Corpus war schon im Zeitalter des Suidas fertig, der dieselben Worte wiederholt, selten (wie v. *θρηνεῖν*) ein vollständigeres Scholium las; er folgt, wie man aus dem Nachtrag von Dindorf (s. *Commentatt. de Suida* p. 48.) ersieht, dem Text eines zweiten Florentinus S. XIV. Den kritischen Werth der Scholien erörtern Wunder im Progr. *de Schol. in Soph. auctoritate P. I. Grim.* 1838. 4. und gründlich G. Wolff *de Soph. Scholiorum Laur. variis lectionibus, Lips.* 1843. 8. Nachtrag von Pauli *De Scholiorum Laurent. ad Sophoclis verba restituenda usu, Gotting.* 1865. Bündig Dindorf ed. Ox. III. p. XIV. sq. *Scholia vetera* (*Romana*) bewahrt allein der wichtigste Florentiner, derselbe der die zum Aeschylus enthält; sie wurden zuerst von Ianus Lascaris herausgegeben: *Commentarii in Soph. s. l. & a.* (*Rom.* 1518. 8.) Lascaris hatte den gut erhaltenen Text mäfsig verändert; mäfsiger als Brunck. Revision von Elmsley aus dem Autograph: *Scholia in Soph. e cod. MS. Laurent. descr.* (*cur. Gaisford*), *Ox.* 1825. *L.* 1826. Ein leidliches Supplement für 4 Stücke bietet der gedachte zweite Florentinus, der dieselbe Sammlung vor sich hatte. Mehrere MSS. begnügten sich mit Auszügen oder einer Auswahl; den Schlufs machten die Noten der Byzantiner. Einen Theil dieser jüngeren Masse hatten Francinus, Turnebus und Johnson edirt, Brunck und Erfurdt von der älteren Sammlung abgesondert. Aus diesem ungleichen Stoff hat einen zweckmäfsigen Nachtrag zur Elmsleyschen Ausgabe gebildet W Dindorf: *Scholia in Soph. ex codd. aucta et emendata.* Vol. II. *Ox.* 1852. Notiz von jungen Scholien aus einem Raudnitzer Codex: L. Lange *De cod. Schol. Soph. Lobkowiciano specimina* IV. *Gissae* 1866—69.

Handschriften: verzeichnet von Brunck, genau von Dindorf *praef. ed. Ox. III.* abgeschätzt. Derselbe hat dort die

Lesarten des Mediceus vollständig angemerkt; beiläufig den Werth des überschätzten Parisinus A. in *praef. Antigonae* charakterisirt. Das Prinzip der Familien erkannte schon Reisig *praef. Oed. C.* p. IX. sq. Abweichend eine Diss. von Seyffert, Halle 1863. Interpolationen vor Triclinius: Elmsl. *in Oed. C.* 7. Die Triclinische Recension nebst seinen Scholien gibt hauptsächlich der Pariser 2711. Anfang einer Forschung über Interpolationen im Text: Deventer *De interpolationibus quibusdam in S. tragoed. LB.* 1851.

Ausgaben: *Ed. princeps* Aldi, *Ven.* 1502. 8. Hiernach aber mit Abweichungen zwei *Iuntinae c. Scholiis, Flor.* 1522. 4. (*cura* A. Francini, wiederholt in *ed. Brubachiana, Frcf.* 1544.) seltner und eigenthümlicher *cura* Bern. Iuntae *ib.* 1547. 4. (cf. Elmsl. *praef. Oed. C.*) *Apud* Adr. Turnebum (nach *cod. Par. T.*), Par. 1553. 4. in 2 Abth. Grundlage der *edd. vulgg.* An der Spitze der letzteren *Soph. c. Schol. et annott.* H. Stephani, 1568. 4. *opera* G. Canteri, *Antv.* 1579. 12. *Gr. et Lat. op.* Tho. Iohnson, *Ox.* 1705. II. vollständiger im Sammelwerk *Lond.* 1746. III. 1758. II. Verwandt *Soph. c. interpr. Lat. et Schol. vett. ac* 347 *novis cur.* I. Capperonnier, *ed.* Vauvilliers [Bruncks *Professor Regius, s. in Arist. Vesp.* 708.], *Par.* 1781. II. 4. *Soph. c. vett. grammaticorum Scholiis, recens., versione et notis illustr., fragm. coll.* R. F. Ph. Brunck, *Argent.* 1786. II. 4. 1788. III. 8. und in Nachdrücken. *Soph. c. animadv.* S. Musgrave, *Ox.* 1800. II. Kollektivausg. *Soph. emend. var. lect. Schol. notasque — adiecit* Erfurdt (unvollendet), *L.* 1802—1825. VII. Kleinere Ausg. 1809 begonnen, fruchtbarer nach selbständigem Plan v. G. Hermann, *L.* 1817—48. dreimal bearbeitet. Bothe 1806. *C. brevi notat. emendatt. ed.* Schaefer, *L.* 1810. II. Mit Deutschen Anm. v. W. Schneider 1823—30. X. und Fröhlich 1815. Dem Schulzweck angemessen *rec. et expl.* E. Wunder, *Goth.* 1831. ff. und *recogn. ac brevi annot. instr.* F. Neue, *L.* 1831. Aus dem Nachlafs v. Elmsley: *Soph. ad opt. exempl. fidem — emend. c. annot. varr., Ox.* 1826. II. *L.* 1827. *partes* VIII. G. Dindorf in d. *Scenici Gr.* mit den zum Oxforder Abdruck gehörenden *Annotationes* 1836. *Ed.* II. *Ox.* 1849. vollständiger, *ex recens. et c. comm. G. D. Ed.* III. Vol. I—VIII. *Ox.* 1859—60. Revisionen *Ed.* IV. *L.* 1863. *Ed.* V. *L.* 1869. Erklärt von Fr. W. Schneidewin seit 1849. 3. Aufl. 1855. nebst allgem. Einleitung; fortgeführt von A. Nauck. *Ed.* Th. Bergk, *L.* 1858. Mit Franz. Anm. *Les tragédies de S. par* E. Tournier, *Paris* 1867.

Kleine Schriften: Reiske *Animadv. ad Soph., L.* 1743. Porson *Advers.* p 148. sqq. Hamacher Studien zu Sophokles 1—3. Regensb. 1855—56. Piderit Soph. Studien, Hanau 1856—57. II. Bonitz Beitr. z. Erkl. d. Soph. in d. Sitz.-Berichten d. Akad. d. Wiss.

Wien 1856—57. Kvíčala *ib.* 1864. Eine Menge von *Quaestiones* und *Analecta Soph.* wie von Bergk (1843. 1863.) Meineke (hinter s. *Oed. C.*), Kolster (Soph. Studien, Hamb. 1859.), Wex (Schwerin 1863.), F. W. Schmidt (Strel. 1864.), Morstadt (Beiträge z. Exeg. u. Kritik d. S., Schaffh. 1863—64. II.) u. a.

Uebersetzungen: Lat. v. Vitus Winshemius, *Frcf.* 1546. Geo. Rataller, *Antv.* 1570. Deutsch (s. Prutz in d. Hall. Jahrb. 1840. März): erste Versuche in moderner Reproduktion am Ajax v. Spangenberg 1608. an der Antigone v. Opitz 1646. Gesamtübertragung v. Chr. v. Stolberg, Lpz. 1787. II. Im Versmafs des Originals übers. v. Ast (1804.), v. Solger, Berl. 1808. II. und wiederholt, v. Thudichum, Darmst. (1827—38. II.) 1855. Soph. v. Donner, Heidelb. 1839. II. 6. Aufl. 1868. Minckwitz, Schöll, Fritze, Jordan, m. Anm. v. Hartung, L. 1850—51. u. a. König Oedipus v. Manso 1785. Jacobs 1805. Ajax v. Schöll, Antigone v. Böckh u. a. Unsere zahlreichen Uebersetzer haben uns bereits an Fünffüfsler im iambischen Dialog (gelegentlich auch an bequemere Metra für die Melik) gewöhnt und hiedurch eine populare Form gewonnen, die dem Geiste des modernen Vortrags entspricht und den Dichter jedem mit dem Text weniger vertrauten Leser zugänglich macht. Durch den Gebrauch kurzer iambischer Zeilen (worin schon Stolberg mit gewandtem Ausdruck voranging) ist allerdings der Ton leichter geworden und eine gröfsere Verständlichkeit bewirkt. Indessen darf man nicht verkennen dafs Sophokles in einer schmuckreichen breiteren Form sich bewegt, und sein schwerer körniger Stil unter einer solchen Kürzung leidet und nicht nur verflüchtigt wird, sondern auch seine verschränkte Wortstellung und eigenthümliche Farbe des Ausdrucks, überhaupt die tragische Stimmung nicht wenig einbüfsen mufs. Französische: Theater von Brumoy, 348 dann de Rochefort 1788. Engl.: Tho. Franklin 1758. R. Potter 1788. Italiänische: Belloti 1813. Angelelli 1823. Einiges Girol. Giustiniano.

---

119. Leben und Poesie des Euripides.

a. Biographische Notiz.

1. Das Leben dieses Mannes war fragmentarisch und nur durch einige hervorstechende Punkte bekannt, sonst mit einer Fülle störender oder verdächtiger Züge durchflochten. Euripides trat zwar niemals aus der Einsamkeit seiner Studien in die Kreise der Oeffentlichkeit, gleichwohl wurden seine Erlebnifse, Gedanken und Worte

sorgfältig beobachtet und er hatte das Schicksal besonders durch den beifsenden Spott der Komiker als öffentliche Person karikirt zu werden. Er war der Sage nach am Tage der Schlacht von Salamis (Ol. 75, 1. 20 Boedr. 480) auf dieser Insel geboren, wohin seine Familie sich geflüchtet hatte. Sein Vater Mnesarchus wird seltner genannt als die Mutter Klito, der die Zeitgenossen den unehrsamen Beruf eines Kleinhandels zum Vorwurf machen; das Vermögen war wie es scheint gering und stimmte wenig zur edlen Abstammung des Geschlechts. Er beschäftigte sich wie es heifst in seiner Jugend fleifsig mit Athletik; bald aber leiteten ihn Anaxagoras und zum Theil Prodikos auf eine geistige Richtung, der er mit entschiedener Vorliebe für philosophisches Denken und für die disserirende Form der Darstellung treu blieb. Es war eigenthümlich und neu dafs ein Denker und Stilist die tragische Poesie zum Organ seiner Reflexion nahm; Euripides hat unablässig vom 25. Lebensjahr (Ol. 81.) bis zum Tode für die Bühne gedichtet, allmälich auch die Bahn des romantischen Dramas eröffnet, als defsen frühester Versuch uns Telephus Ol. 85, 2. bekannt ist. Sein Werk war schwierig und er bedurfte keiner gewöhnlichen Ausdauer, wenn man erwägt dafs er, auch ohne merklichen Erfolg und trotz des lebhaftesten Widerspruchs, sein Zeitalter in spekulative Dogmen und in die sittlichen Probleme der Gegenwart einzuführen unternahm, dann dafs er aus dem verwirrenden Reichthum der geistigen Bewegung, die bald über alle Gebiete sich 349 ergofs, eine Reihe ernster Themen und Bedenken zog, die er mit entschiedener Opposition gegen antike Traditionen in ein poetisches Gewand kleidet. Dennoch bestand er den harten Kampf mit der Ungunst seiner Bürger in kühner Zuversicht, während Sophokles durch seine vollkommene Kunst das Theater beherrschte. Von aller Oeffentlichkeit und vom unmittelbaren Antheil an Staatsgeschäften wie vom antiken Leben abgewandt beschränkte sich Euripides auf den Verkehr mit Büchern und wenigen gleichgesinnten; der Stille seiner Studien hingegeben schien er der Hellenischen Welt entfremdet zu sein, und längere Zeit war er

seinem Volke weder zugänglich noch nahe gekannt. Man sagt dafs ihm wenige Siege (wie es heifst, fünf) zufielen, desto häufiger war aber der Anstofs (p. 134.) welchen das Publikum an manchen seiner kecken Gedanken nahm, und der Dichter hatte Mühe diesen Anfechtungen auf der Bühne genug zu thun. Eine lebhafte Mifsstimmung wurde wider ihn auch durch die scharfe, fast unversöhnliche Kritik der Komiker genährt, welche diesen Dichter mehr als irgend einen anderen in allen seinen Neuerungen und Abweichungen von der Attischen Denk- und Redeweise begleitet; ihr scharfer Witz steigerte das vielfach erregte Vorurtheil. Erst die raschen Gänge der Ochlokratie konnten ihm eine freie Bahn eröffnen, er fand aufmerksame Hörer und Leser, die Sprüche seiner Moral kamen neben den von ihm erörterten Fragen des gesellschaftichen Lebens in Umlauf. Er gewann sogar einen bestimmenden Einflufs auf den Geschmack seiner Zeit, und die Mehrzahl der jüngeren Tragiker folgt ihm, selbst Sophokles ging auf einige Mittel seiner Technik ein; schon der Umfang der komischen Parodie läfst merken wieviele seiner schönsten oder paradoxen Verse noch vor dem Schlufs des Krieges in Athen umliefen. So wuchs zwar ungeachtet des heftigen Widerspruchs sein geistiger Einflufs, doch blieb seine Stellung vereinsamt und jene schlimme Zeit brachte manches, was den Euripides verstimmen und ihm Athen verleiden konnte. Seine Häuslichkeit wurde durch die Untreue zweier Frauen getrübt, der Choerile (einer ihrer drei Söhne war der jüngere Euripides, Tragiker und Erbe des väterlichen Nachlasses), die er wegen Ehebruchs verstiefs, dann der Melito. Zuletzt entschlofs er sich in vor- 330 gerücktem Alter (wol erst gegen Ende von Ol. 92.) einer Einladung des Königs Archelaus an den Macedonischen Hof zu folgen, nachdem er auch in Magnesia glänzend gefeiert war. Am Hofe widerfuhren ihm Ehren jeder Art; dort entstand mehr als eine Dichtung von lokalem Interesse (wie Archelaus und Bacchen), die vielleicht für die dortige Bühne bestimmt war. Aber diesem Genufs eines heiteren Greisenalters war keine lange Dauer beschieden;

Höflinge beneideten ihn und durch ihre Hinterlist von Jagdhunden tödtlich verwundet starb er Ol. 93, 3. (406) im Alter von 74 Jahren. Der König liefs ihm in einer herrlichen Landschaft Macedoniens das würdigste Monument errichten; die Athener widmeten ein Kenotaph.

Von seiner Persönlichkeit ist wenig bekannt. Sein Wesen war streng und fast herbe; daran erinnern noch jetzt die besseren Büsten und sonstigen Abbildungen. Den Ruf der höchsten sittlichen Reinheit haben an ihm selbst die Komiker nicht angetastet, wenn sie gleich dem Dichter seltsame Rollen zutheilen, die mit seinem düsteren Ernst lächerlich kontrastiren.

1. Ueber Leben, Studien und Dichtungen des Tragikers liefert eine zusammenhängende Darstellung nebst Belegen für erhebliches Detail des Verf. Artikel in der Hallischen Encyklopädie, worauf hier verwiesen werden darf. Einen völlig verschiedenen Weg hat als Lobredner des Dichters und als Verächter seiner Tadler aus alter und neuer Zeit eingeschlagen I. A. Hartung *Euripides restitutus sive scriptorum Eurip. ingeniique censura*, *Hamb.* 1843—44. II. Kaum erwartet man dafs hier die philosophischen Gedanken des Euripides und was sonst zur Charakteristik gehört in Analysen der chronologisch gruppirten Dramen verwebt werden. Das Ergebnifs seiner stark übertreibenden Apologien (auch derjenigen welche den Philologus II. 499. ff. zieren) sollte sein dafs Euripides ein objektiver Darsteller der politischen und sittlichen Ochlokratie war und an ihr zeigen wollte „wie die Welt aus den Fugen sei"; denn er „negire nichts als die Vorurtheile und kämpfe gegen nichts als gegen die Leidenschaften". Biographische Notizen, zum Theil aus Philochorus περὶ Εὐριπίδου entnommen, bei Gellius XV, 20. und in den kleinen Vitae (in Westermanns *Biograph.* p. 133. ff.) von Suidas, Thomas M., Moschopulus werden ergänzt durch die von Elmsley hinter den Bacchae, von Bloch in Friedem. *Miscell. crit.* I. 395—97. und von Rossignol 1832. 351 (Welcker Rhein. Mus. I. 297. Herm. *Opusc.* V. 202. sq.) herausgegebenen. Geburtsjahr, Diog. II, 45. Plut. *Qu. Symp.* VIII, 1. p. 717. C. u. *Vitae;* einen um 4 oder 5 Jahre höheren Ansatz unter Archon Philokrates macht die Parische Chronik. Von der ziemlich unschuldigen Angabe dafs er am Tage der Schlacht bei Salamis geboren wurde, reden einige wie von einer guten Griechischen Fabel; man kann wenigstens nicht leugnen dafs die drei tragischen Meister etwas künstlich um einen klassischen Zeitpunkt zusammengedrängt werden, und dafs Plutarch irrt,

weil er eine Pointe seines Gewährsmannes Timaeus über den Tod des Euripides mifsdeutet, und das Todesjahr in den Todestag verwandelt. Ueber den Vater, der aus Boeotien eingewandert sein soll, erzählt eigenthümliches Nicol. Damasc. *ap. Stob. S.* 44, 41. Die Komiker wissen nichts davon, wiewohl sie den Sohn der λαχανόπωλις um die Wette mit ebenso witzigen als boshaften Einfällen (intpp. Arist. *Equ.* 19. *Ran.* 865. Piers. *in Moer.* p. 7.), vermuthlich auf Grund kleiner Geschichten, behelligten. Dafs aber Euripides einer der edlen Familien angehörte, bezeugen die guten Quellen des Ath. X. p. 424. E. und des Suidas, auch deutet der Besitz einer gröfseren Büchersammlung auf Vermögen. Athletik: aufser Gellius *Vita Elmsl. Euseb. P. E.* V, 33. Dieselbe *Vita* berichtet dafs man ein Gemälde von seiner Hand in Megara zeigte. Das Alterthum hat ihn als Zuhörer des Anaxagoras (*fuerat enim auditor Anaxagorae* Cic. *Tusc.* IV, 14.) allgemein anerkannt; dafs er von Prodikos oder Protagoras lernte sagen nur die gewöhnlichen *Vitae*. Erster dramatischer Versuch mit den *Peliades* Ol. 81, 1. nach *V. Elmsl.* πρῶτον δὲ ἐδίδαξε τὰς Πελιάδας, ὅτε καὶ τρίτος ἐγένετο: Fragmente dieses Dramas verrathen in Ausdruck und Gedanken schon eine völlige Reife. Seinen ersten Sieg rückt *Marm. Par.* in Ol. 84, 3. woraus Hartung p. 135. unglaubliches folgert. Wir selbst ziehen aus Didaskalien die beiden frühesten Data, für Alkestis Ol. 85, 2. für Hippol. Ol. 87, 4. Was Gellius sagt: *tragoediam scribere natus annos duodeviginti adortus est*, läfst sich nur von dilettantischen Arbeiten verstehen; Hartung bezieht diese Notiz auf einen Versuch, der ins J. 466 fallen soll, nemlich den erhaltenen Rhesus, der von ihm für ächt und gut (*admirabilem dramatis structuram*, heifst es, oder *vere Euripideus hic dramatis exitus est*, *vere Euripidea subtilitas*) erklärt wird. Sicherer ist die Erzählung Suid. Tho. ἐπὶ τραγῳδίαν δὲ ἐτράπη, τὸν Ἀναξαγόραν ἰδὼν ὑποστάντα κινδύνους δι' ἅπερ εἰσῆξε δόγματα, wenn sie gleich ein unrichtig kombinirtes Motiv enthält. Siege: Varro *ap. Gell.* XVII, 4. — *cum quinque et septuaginta tragoedias scripserit, in quinque solis vicisse, cum eum saepe vincerent aliquot poetae ignavissimi;* noch genauer Suidas; ähnlich Aelian. *V. H.* II, 8. (vgl. oben p. 145.) und über die Thatsache Welcker Trag. p. 448. fg. Bergk *in Aristoph. fragm.* p. 904. Frauen des Euripides: *Vitae*, Χοιρίλη ist besser bewährt als Χοιρίνη. Von Digamie redet Gellius. Die Komiker wissen nur von einem Verhältnifs, in das sein gebildeter Sklav und angeblicher Mitarbeiter an Tragödien Kephisophon sich einliefs: Arist. *Ran.* 971. 1073. 1445. 1489. *Vita Rossign.* Hieran grenzen noch erotische Anekdoten beim Sammler Hieronymus Rhod. *ap. Ath.* XIII. p. 557. E. 603. sq. Sogar Sophokles wird auf dieses Feld gezogen. Ueber seine Beziehungen zu diesem

352

Dichter s. oben p. 315. Sophokles scheint in seinen letzten Jahren dem durch Einflüfse des Euripides bestimmten Zeitgeschmack sich gefügt zu haben, erheblich im Prolog und in der Oekonomie der Trachinierinnen, zuletzt im *deus ex machina* des Philoktet. Unter den Söhnen kommt nur der Dichter Euripides in Betracht, wenn anders er nicht wahrscheinlicher *ἀδελφιδοῦς* bei Suidas gegen Schol. Arist. *Ran.* 67. heifst; cf. Böckh *Gr. tr. princ.* c. 18. Welcker p. 980. Aufenthalt in Macedonien: *V. Elmsl.* (wo es vorher heifst: *μετέστη δὲ ἐν Μαγνησίᾳ, καὶ προξενίᾳ ἐτιμήθη καὶ ἀτελείᾳ*) Suid. Dexippus *ap. Syncell.* p. 500. Anspielungen auf Macedonien *Bacch.* 407. ff. 565. ff. Verkehr zwischen Euripides und Agathon: Welcker p. 987. Auf diesen Zeitpunkt bezieht sich der beste Stoff in den Briefen. Die Zeit der Reise kann nicht füglich vor Aufführung der Thesmophoriazusen Ol. 92, 2. fallen. Als Motiv für die Reise zum Archelaus bezeichnet Philodemus (*de vitiis* X. p. 20. *ed. Sauppe*) den Verdrufs des Dichters über seine schadenfrohen Mitbürger: *διὸ καί φασιν ἀχθόμενον αὐτὸν ἐπὶ τῷ σχεδὸν πάντας ἐπιχαίρειν πρὸς Ἀρχέλαον ἀπελθεῖν.* Allgemein Plut. *de exil.* p. 604. E. Ueber Archelaus den Gönner aller feinen Geister und Künstler s. Hartung II. p. 507. Eine sonderbare Notiz bei Diomedes p. 488. K. *Euripides petente Archelao rege ut de se tragoediam scriberet abnuit ac precatus est ne accideret Archelao aliquid tragoediae proprium.* Todesweise: *Vitae*, cf. Aristot. *Politt.* V, 8, 13. Grabmal bei Arethusa, Lindenbr. *in Ammian.* XXVII, 4, 8. Wessel. *in Itin.* p. 605. Beschreibung von Vitruv. VIII, 3, 16. Anekdote Plut. *Lyc.* 31. Epitaph von Thucydides verfafst oder von Timotheus, Anth. Pal. VII, 45. Todesjahr (vor Aufführung der Frösche Ol. 93, 3.): sicher durch Diod. XIII, 103. Nach Eratosthenes starb er 75 Jahr alt. Sein melancholisches oder düsteres Wesen (*μισόγελως*, oder wie Suidas, *σκυθρωπὸς δὲ ἦν τὸ ἦθος καὶ ἀμειδὴς καὶ φεύγων τὰς συνουσίας*) zeichnet Alexander Aetolus *ap. Gell.* XV, 20. Majestätischer Ausdruck der Büste bei Visconti *Iconogr. gr.* I. *tab.* 5. Den Grundton erkennt man in der Erzbüste des Museums in Braunschweig, wovon Krüger in d. Archaeol. Zeit. 1870. vorn. Sitzende Statue der ehemaligen Villa Albani, jetzt in Paris: Winckelmann *Monum. ined.* num. 168. *Musée Napol.* II. 68. *Monum. du Musée* T. II. p. 68. Das Urbild dieser Typen mag die durch Lykurg beantragte Statue geboten haben.

353

b. Bedeutung und Einflufs des Euripides.

2. Ein Tragiker von der Bedeutung des Euripides, dessen Einflufs auf die Bildung des Alterthums seit den Zeiten Alexanders, besonders auf die spätere hellenisirte

Welt ungewöhnlich groſs war, der auf den Bühnen Jahrhunderte lang sich erhielt und in die Dramaturgie zuerst der jüngeren Komödie, dann der neueren Völker eingriff, ist schwierig zu beurtheilen. Es wäre verkehrt und unbillig den antiken Maſsstab anzulegen, und von ihm zu fordern was dem antiken Tragiker zukam: eine so vielseitige Persönlichkeit von subjektivem Gepräge, welche die Traditionen verlieſs und die stärksten Anomalien zeigt, begehrt eine durchaus individuelle Norm. Euripides stand an einem Scheideweg, und bahnte den Uebergang von alterthümlicher Nationalität zur modernen Humanität, wo das religiöse Moment mächtiger wird als Politik und naiver Sinn für das weltliche Leben; in einem welthistorischen Zeitpunkt der Hellenischen Geschichte, wo bereits Altes mit Neuem rang und ein unheilbarer Bruch in die Gesellschaft eindrang, hat er die Partei der freien Bewegung als ihr kühnster Wortführer entschieden und in gröſster Offenheit vertreten. Er ist Sprecher und zugleich Sittenmaler der Ochlokratie (p. 162.), seine Dichtung ihr reinstes und ehrwürdigstes Denkmal; doch war er kein Mitglied derselben und noch weniger ihr begünstigtes Organ. Aber darin bewies er seinen Scharfblick, daſs er schon in jenen Jahren als der Staat noch Festigkeit und guten Zusammenhang in seinen Ordnungen bewahrte, das Werden einer neuen Richtung auf sittlichem Gebiet ahnend begriff und selber diese Bahn, unbeirrt durch den Vorwurf der Neologie, mit kühnen Griffen betrat. Vielleicht erwarb ihm jene Selbständigkeit auf einsamer Bahn und der Muth der Ueberzeugung in hohen, zuerst von ihm angeregten Fragen trotz aller Ungunst einen frühen Einfluſs auf ein verwöhntes, durch Fülle der Genialität launenhaftes und in den Formen der antiken Bildung erzogenes Volk. Wider Willen gewöhnte sich Athen im Fortgang der Hellenischen Umwälzung, mitten unter den Trümmern des Herkommens, unter Gegensätzen und Widersprüchen, den Mann aufmerksam zu hören, welcher eine Kritik der alten Zustände vortrug und durch eine Fülle von Gesichtspunkten in eine auf Religiosität und Menschlichkeit gegründete Zukunft ein-

führte. Nun waren die starken Bande welche sonst das Individuum mit dem Gemeinwesen verknüpften, seit den Tagen der Massenherrschaft gelockert, der Kampf der Parteien, wo der Besitz mit den Ansprüchen einer argwöhnischen Mehrheit stritt, hatte die Gliederung des politischen Organismus gelöst und den Gemeingeist zerstört; aller substanzielle Boden wich unter ihren Füfsen: hiernach blieb einem unpolitischen Geschlecht volle Freiheit, auf den Trümmern des Naturstaats einen neuen Bau nach 334 idealer Anschauung zu stiften. Vor den Augen der leidenschaftlich erregten, mit ungewöhnlichen Talenten gerüsteten Attiker drängte sich damals ein Gewirr aufdämmernder Probleme, welche das Gemüth eines geistreichen und tiefblickenden Mannes erfüllen konnten. Niemand besafs hiefür mehr Neigung oder Beruf als Euripides, zwar ein Denker ohne Praxis, aber eine der entschiedenen Naturen. Er war nicht gesonnen an altes anzuknüpfen und nachzubefsern, ihm galt nicht Vergangenheit und Tradition, sondern die Gegenwart mit den frischen Thatsachen des Gewissens und die Macht der moralischen Ueberzeugung; er gehörte zu den in solcher Krise seltnen Männern, welche sich unabhängig erhalten und nicht äufserlich einzuwirken streben: und gleichwohl fand er das rechte fafsliche Wort für die Menge. Dieser Dichter war popular und zugleich abstrakt genug, um unangetastet seiner Einsamkeit und idealen Welt zu leben; er wurde nicht durch die Meinungen der Mehrzahl berührt, und wie sehr er auch seine Zeitgenofsen anzog, doch von seinem Volk nicht völlig verstanden. Von Natur empfindsam und beschaulich, namentlich der anthropologischen Betrachtung geneigt, war er zur Reflexion durch eine Schule geleitet worden, deren bestimmendes Prinzip in der Intelligenz lag. Zugleich entwickelte seine Zeit die Forderungen der Subjektivität, in denen auf verschiedenen Wegen unähnliche Geister wie Sokrates und die Sophisten zusammentrafen; aus dem Rückhalt dunkler Gefühle drängte sich die Macht des Gewifsens und der Anspruch sittlicher Normen hervor; hingegen verlor das geschichtliche Herkommen in Politik,

Religion und Kunst immer mehr den Boden. Euripides sah dort am wenigsten eine Schranke, denn die Voraussetzungen des antiken oder unmittelbaren, durch Naturgesetz befestigten Lebens, welche die Persönlichkeit in enge Grenzen einschlossen, blieben ihm fremd. Er stand im erklärten Gegensatz zum Glauben, Denken und Stil der Alten; er verliefs die dämonische Weltbetrachtung, er ist unbekümmert um ideale Schönheit und hergebrachte Kunstregel, und kennt ebenso wenig die Plastik der dichterischen Darstellung. Dafs er mit seinen Vorgängern nicht harmonirt, ahnt man aus seiner nicht verhehlten Antipathie gegen Aeschylus; mit Sophokles hat er nirgend in Stil oder dramatischer Kunst eine Gemeinschaft, doch fehlt jede polemische Beziehung, wiewohl man die Nachrichten des Alterthums von einer Eifersucht oder Spannung zwischen beiden (p. 315.) kaum bezweifelt. Von Euripides durfte man also weder Ebenmafs und Harmonie, 355 wie der antiken Bildung gemäfs war, noch Darstellungen im Sinne der Hellenischen Gesellschaft fordern, deren Kräfte bereits verfielen. An ihrer statt beschäftigt ihn eine skeptische Kritik der durch die Ochlokratie gelösten Zustände: sein Auge ruht auf den Schattenseiten der Leidenschaft und des Attischen Lebens. Indem er daher die krankhaften Gegensätze seiner Zeit zergliedert, hat er den heifsen Konflikt des Gewifsens, des religiösen Gefühls und der Sittlichkeit mit den Wünschen des Subjekts beleuchtet und die Geheimnifse der Leidenschaft enthüllt, daraus aber interessante Motive für den dramatischen Plan und die Charakteristik gezogen. Er ist der erste Dichter unter Hellenen und der erste Dramatiker, der in der innersten Welt des Menschen verweilt und sein Gemüthsleben bis in den dunklen Hintergrund verfolgt, der erste der die hier hervortretenden Fragen und sittlichen Paradoxa frei von aller nationalen Farbe fafst und als Probleme vom allgemeinsten menschlichen Interesse zum Stoff der tragischen Bühne macht. Diese pathologischen Seelengemälde fesselten durch die Beredsamkeit des Affekts, welche den heftigen Streit zwischen Neigung und Sittlichkeit

kühn und oft scharfsinnig erörtert, sie haben die dramatische Kunst in eine neue Bahn geleitet, und nicht nur auf die Bühnendichtung des Alterthums einen nachhaltigen Einfluſs ausgeübt, sondern mittelbar selbst auf die Verfassung des modernen Dramas eingewirkt. Zwar gelangt seine pathologische Dichtung nicht zur Gediegenheit eines Kunstwerks, sie gewährt aber durch den Reichthum an Gedanken und Empfindungen manchen Ersatz; sonst folgt sie zu sehr einer bequemen festgesetzten Technik. Auch seine besten Dramen sind eine Mischung von Vorzügen und Fehlern, aber jene Fehler waren zeitgemäſs, als das antike Wesen aus den Fugen ging, und das Uebergewicht der Reflexion mit einer glänzenden Rhetorik sich verband. Allein man begreift daſs ein Tragiker, welcher dem Alten die Spitze bot und den strengen Fleiſs in gründlicher Arbeit vergaſs, durch seine Schwächen einen unerschöpflichen Stoff für geistreiche Kritik und Parodie wie kein anderer darbot: die berühmtesten Dichter der alten Komödie sind nicht müde geworden die bedenklichen Paradoxe, den Mangel an Sorgfalt und das Miſsverhältniſs zwischen Form und Gehalt mit schneidendem Witz und scharfem Urtheil aufzudecken, auch rügten sie seine kecken religiösen Neuerungen, die doch langsam Gehör fanden. Nachdem aber das alte Geschlecht ausgestorben war, muſste die Stärke des Kampfes nachlaſsen, und die Neigung für Euripides, den Meister der Weisheit (*σοφώτατος*) und 356 Sprecher des Fortschritts, gewann immer mehr Stimmen im jüngeren Publikum; hatten doch Gegner wie Aristophanes wenigstens sein Talent der Darstellung anerkannt. Seine Tragödien wurden schon damals fleiſsig gelesen, beim Ende des Krieges waren sie Gemeingut der Attischen Bildung, die nächsten Dramatiker verehrten ihn als Autorität der Form, sie schätzten die Leichtigkeit seines Ausdrucks, die körnige Diktion und faſsliche Phraseologie neben der Fülle praktischer Sentenzen, und kopirten in einer glatten rhetorischen Manier die Reize seines Sprachsytems so gleichmäſsig, daſs die Mehrzahl der Tragiker eine Schule des Euripides bedeutet. Noch allgemeiner

führten sie die künstliche Verfaſsung seiner Dramen ein, den auf Täuschung und Intrigue berechneten Plan, und zwar nicht bloſs die Tragiker, sondern und noch gleichmäſsiger die Dichter der neueren Komödie; diese Technik hat dort den Pragmatismus und die Berechnungen der Moral einheimisch gemacht. Gleichzeitig wurde die Tradition des Euripides in den zahlreichen Theatern der hellenisirenden Welt (p. 70.) befestigt; seine Manieren fanden Gunst und Anerkennung durch die Schauspielkunst, welche seine gefälligsten Themen und Maximen im Andenken erhielt und fleiſsig variirte. Lange Zeit zog aus ihm auch die bildende Kunst, namentlich die Malerei, beliebte Motive für pathetische Scenen und leidenschaftliche Charaktere; sie lieferten den Vasenbildern einen dankbaren Stoff. Weiterhin nutzten ihn die Römer für ihre Schaubühnen, zuerst abhängig und in steifer Form (wie Ennius), dann als freie Bearbeiter: seine Dramaturgie, die hochpathetischen Mythen und Sprüche muſsten ihrem reflektirenden Geiste zusagen. Endlich gehört Euripides unter die fleiſsig gelesenen und citirten Autoren. Im ganzen Alterthum besaſs die Mehrzahl seiner Stücke für die gebildeten Klassen den Werth praktischer Lesebücher, und an sie knüpfte sich am längsten ein mittlerer Grad von Kultur und sittlichem Interesse. Früher schon hatte Aristoteles (p. 198.) beim Euripides die besten Normen für den Bühnenkünstler gefunden und aus ihm die werthvollsten Erfahrungen und Gesetze der tragischen Dramaturgie, wenn auch mit Einschränkung, ab- 337 strahirt; die Schulweisen und sogar die christlichen Leser entnahmen von diesem scenischen Philosophen (mehr noch als vom Sophokles p. 339.) einen reichen Stoff zum Nachdenken, sie bewundern seinen Geist, die reine Moral und den Reichthum an Maximen; zuletzt war er bei den Byzantinern, seitdem sie sich auf einen kleinen litterarischen Kreis beschränkten, einer ihrer beliebten Autoren. In der modernen Welt hat er häufig den Platz gewechselt. Er war die Brücke zwischen dem alten und neueren Theater; lange galten seine besten Tragödien (oder die darauf gebauten Regeln der Aristotelischen Poetik) als

Kanon, man behielt den mechanischen Zuschnitt und das Pathos seiner Dramen, solange die scenische Dichtung in den Grenzen einer konvenzionellen Gesellschaft mit verwickeltem Plan und Künsten der Intrigue sich bewegte. Dieses günstige Vorurtheil verschwand immer mehr, je selbständiger die nationalen Bühnen auf der Bahn der Natur und der Charakterschilderung vorschritten; durch einen Umschlag folgte der früheren Ueberschätzung eine mifsgünstige kleinliche Kritik, welche den Griechischen Tragiker zuweilen trefflich und meisterhaft, anderwärts flach und trivial nennt, im Ganzen ihn für nichtig und unsittlich erklärt. Die wachsende Mifsachtung hat in unseren Tagen niemand herber als Schlegel ausgesprochen, sie steigerte sich mit den eifrigen Studien der beiden antiken Tragiker; die gangbare Beurtheilung beruht aber auf keiner gründlichen und unbefangenen Kenntnifs. Nur darin sind die verschiedensten Stimmen einig, dafs sie die Vielseitigkeit, den erfinderischen Geist, den Ideenreichthum und die pathetische Kraft des Euripides, wodurch er die Gemüther ergreift, in einem weiten Umfang anerkennen.

2. Eine gerechte Würdigung des Dichters ist seit kaum vierzig Jahren ernstlich versucht worden. Hervorstechende Punkte besprach zuerst Jacobs, Nachtr. zu Sulzer V. 2. p. 335. ff. Das Urtheil unserer dilettantischen Vorgänger mag Niebuhr (Nachgelassene Schriften nichtphilolog. Inhalts p. 402.) aussprechen: es hätten damals stehende Formen und Manieren sich gebildet, mit solchen, die er nicht ohne Gewandheit handhabte, wollte 358 auch Euripides arbeiten und Tragiker sein, aber er brachte nur elende Dinge hervor. Mit gröfster Strenge beurtheilt ihn nach den Mafsen der antiken Tragödie A. W. Schlegel in der 5. seiner Vorles. über dram. Kunst; nur gegen Racine setzt er ihn in ein günstiges Licht, *Comparaison entre la Phèdre de Racine et celle d'Euripide*, *P.* 1807. Dann Gruppe Ariadne p. 365. ff. Unsere Dichter, an ihrer Spitze Goethe (der ihn aus weiter Ferne kennt) und Tieck (letzterer bezeichnet ihn als den romantischen Tragiker des Alterthums, über dessen Dramen das Morgenroth einer ahnungvollen Romantik ergofsen sei), haben ihm zuerst sein Recht widerfahren lassen; nach ihnen ausführlich v. Raumer in s. Randglossen, Hist. Taschenb. Jahrg. 1841. und Vorlesungen über d. alte Geschichte 2. Aufl. II. 472. ff. Endlich gab ein keckes Urtheil mit pikanten Schlagwörtern an einem Ort, wo

niemand eine solche Charakteristik sucht, Mommsen Röm. Gesch. I. 907. ff. Den Propheten des Weltschmerzes schildert ein Vortrag von O. Ribbeck, Euripides und seine Zeit, Progr. der Berner Kantonschule 1860. Zuletzt eine Charakteristik von Steinhart, vorn im Archiv f. LGesch. v. Gosche I. 1869. Unter den Kunstkritiken verdienen die von Rapp in s. Gesch. d. Gr. Schauspiels, vielleicht die richtigsten seines Buchs, hervorgehoben zu werden; wenn auch sein massiver Redebrauch abschrecken kann. Ohne Zweifel ist Euripides einer der Dichter welche den reichsten Anlafs zum Tadel darbieten, wenn man Einzelheiten und nicht seinen ganzen Ideenkreis ins Auge fafst, dann wenn man nach antikem Mafs eine Harmonie zwischen Kunst und Gehalt oder ein Kunstwerk von ihm fordert. In diesem Sinne hatte schon Aristophanes alle wesentlichen Punkte der Polemik ergriffen, und was nur beifsender Witz antasten kann, mit scharfem Verstand in zahllosen, oft glänzenden Parodien blofs gelegt; er schlofs in den Fröschen mit einer alles summirenden, konsequenten Kritik. Er ist in seinem Recht, sobald er die Forderungen des reinen Geschmacks und der organischen Poesie gegen die Ketzereien des Euripides kehrt; und diese geistreichen, mehr uns als dem Gegner lehrreichen, aber fast mikroskopischen Beobachtungen pflegen die Neueren oft unbedingt zu bewundern. Vgl. E. Müller Gesch. d. Theorie d. Kunst an mehreren Stellen des 1. Theils, und Rudloff *De Aristophane Euripidis irrisore*. Berl. Diss. 1865. Der Komiker durfte freilich denselben Mafsstab an die drei Meister anlegen, wir aber dürfen es nicht, da wir wissen dafs Euripides weder auf demselben Boden steht noch dieselben Interessen mit seinen Vorgängern theilt; oder, wie Raumer sich ausdrückt, weil in diesen drei grofsen Persönlichkeiten verschiedene Eigenschaften auftreten, die nicht unter einander mefsbar sind. Schon war die Zeit des Alten vorüber und erschöpft; der Komiker selbst vermag in den Fröschen, in denen er die ganze Macht seiner Opposition zusammennahm, nichts positives weiter beizubringen als die Rückkehr zur Vergangenheit, zur antiken Kunst, welche symbolisch durch Aeschylus vertreten sein soll; über diesen Standpunkt aber waren die Athener längst hinaus gegangen und sie glaubten schon dem Euripides, der kräftig auf der ochlokratischen Bahn fortschritt und das Werden einer neuen Kultur als Nothwendigkeit aussprach. Er selber zog keinen Nutzen von den Lehren seiner Kritiker, noch weniger von ihren Parodien, die frühzeitig ins Uebermafs verfielen und diesen Tragiker zum abgedroschenen Thema (Arist. *Vesp.* 61.) machten. Ihre Witze waren nicht, was man aus der unermüdlichen Verspottung gewisser Stücke wie Telephus und Andromeda folgerte, gerade gegen die schwächsten gerichtet, sondern (worauf Welcker 350

mehrmals hinweist) sie trafen entweder die beliebtesten oder die durch ihren romantischen Geist anstöfsigen. Sie sprachen also die Differenz zwischen dem antiken und modernisirenden Wesen aus, und sind uns in dieser Hinsicht von Werth. Zuletzt blieb den Komikern kein ernstes Motiv mehr übrig, und ein völlig persönlicher Zug mufste den wesentlichen Stoff zu den Thesmophoriazusen hergeben; man merkt auch daran die wachsende Berühmtheit des Euripides.

Indessen hat Aristophanes einen Hauptpunkt ergriffen, den wir an die Spitze der gesamten Charakteristik stellen müssen: Euripides ist Dichter und Organ der Ochlokratie. Nicht als ob er objektiv den Thatbestand derselben oder ihre Krankheitgeschichte geliefert hätte, sondern die moralischen Thatsachen jener Revolution stehen hinter seiner Dichtung, sie können gleichsam zwischen den Zeilen gelesen werden, weil ihre Voraussetzungen und Motive daraus abstrahirt sind. Was die menschliche Natur, von den zweifellosen Traditionen des alten Staats entfesselt, zu Tage brachte, das ist hier unter die Motive der heroischen Zeit und ihrer hervorragenden Figuren aufgenommen, zuletzt auf eine Spitze getrieben in den Anfängen eines bürgerlichen Schauspiels, wo (wie in Orestes Andromacha Helena) die glänzenden Namen des Mythos sich erniedrigen müssen, indem sie mit den Gesinnungen, Listen und Thaten des gemeinen Mannes ein Intriguenstück erfüllen. Aristophanes aber war weder fähig noch gesonnen einen tieferen Rückhalt anzunehmen, vielmehr fafst er den Euripides entweder als einen Mann der radikalen Bewegung in den *Nubes*, oder auch als Autorität des Pöbels, als ob die Vielgeschäftigkeit und triviale Denkart der Massen in seiner Poesie sich abspiegele. Denn dafs dort ihr Lager und Sammelplatz sei, sucht er vorzüglich in den *Ranae* darzuthun, freilich karikirt und in verschobener Fassung. Ihm selber gibt er (wie 981—1001. 1076—1099.) Schuld, was in der Zeit geistesverwandtes umlief; die Attischen Zustände seien voll *ἐκυλλίων Εὐριπίδου Pac.* 536. Ein gleiches soll Sophokles in einer edlen Form (p. 315.) bemerkt haben: Euripides dichte die gemeine Wirklichkeit. Im Gegentheil hat dieser seinerseits mit unverholener Abneigung gegen Aeschylus (p. 259.) als den idealsten Dichter eine kleine Polemik gerichtet, wenn er auch gelegentlich manche Wendung von ihm entlehnt; aus den Persern kehrt einiges in *Iph. T.* wieder, und das berühmte Fragment der Danaiden sieht man in *fr.* 890. oder *inc.* 3b. verarbeitet. Aber er läfst deutlich merken dafs er die Breite seines naiven Details nicht verträgt (*Phoen.* 758. *Suppl.* 846. ff. die Kontroverse *El.* 524. ff. gegen den Anagnorismos in *Cho.*); und der verächtliche Tadel in

Nub. 1371. zeigt ebenso sehr als die Zusammenstellung beider Gegner in den *Ranae* wie klar man diese Differenz empfand. Mehr überrascht uns dafs er nirgend mit Sophokles sich berührt; man sollte meinen dafs sie ganz verschiedenen Zeiträumen angehörten. Euripides wirft auf den beliebten Nebenbuhler keinen Seitenblick, und (was viel sagen will) er verdankt ihm nichts; auch kann man die Verschiedenheit beider Männer nicht grofs genug annehmen, wenn derselbe durchgreifende Wechsel der Dinge nach Perikles, welcher den Euripides niemals zur Ruhe kommen liefs, den Sophokles nirgend in seinen Ansichten stört und ihn den gealterten Mann nicht einmal zur Opposition auffordert. Mit Recht erwarb sich also Euripides durch den 360 kräftigen Drang zur Reflexion über ernste Fragen die Bewunderung der Zeitgenossen und der nächsten Jahrhunderte, welche von ihm zum Nachdenken angeregt wurden. Zwar hören wir von heftigen Kollisionen, in die er mit seinem Publikum wegen paradoxer Moral oder dreister Abweichungen vom Volksglauben gerieth: *Melanippe* fr. 1. *Dan.* fr. 13. Seneca *Ep.* 115. Plut. *de aud. poett.* p. 19. E. und besonders schwer wog das Bollwerk der Kasuistik Hipp. 612. cf. Aristot. *Rhet.* III, 15, 8. Aber er wufste sich augenblicklich mit seinen Zuhörern abzufinden, war auch sonst geneigt zu ihnen sich herabzulafsen (ὅλος ἐστὶ τοῦ θεάτρου ὁ Εὐρ. *Schol. Tro.* 1. und ähnliches in Anm. 7.) und erlangte frühzeitig einen weiterhin allgemein anerkannten Ruf der Weisheit. Schon damals hiefs er (Arist. *Nub.* 1382.) σοφώτατος bei der Jugend, und er wird seitdem gepriesen ὁ οὐδενὸς ἧττον σοφὸς τῶν ποιητῶν (Aeschines *c. Tim.* 151.), σκηνικὸς φιλόσοφος, ὁ ἐπὶ σκηνῆς φιλόσοφος: Spanh. *in Arist. Ran.* 789. Fabric. *in Sext. adv. Math.* I, 288. Dafs Athen schon um die Zeiten des Sicilischen Feldzugs mit seinen Tragödien vertraut war, darf man aus der bekannten Geschichte Plut. *Nic.* 29. und dafs die gebildetsten Männer ihn im Gedächtnifs trugen, aus Diod. XIII, 97. schliefsen. Daher der Eindruck von Reminiscenzen aus dem Dichter, den wir kaum begreifen, Plut. *Lysand.* 15. Dann folgte die leidenschaftliche Neigung der jüngeren Komödie, ὁ κατάχρυσος Εὐριπίδης Diphilus *ap. Ath.* X. p. 422. B. und die Hyperbel des Philemon p. 410. Zuletzt erwuchs ein Modefieber, das mehrfachen Anlafs zum komischen Thema Φιλευριπίδης (Meineke *Com.* I. p. 341. charakteristisch Axionicus *ap. Ath.* IV. p. 175. B.) gab; es erreicht seinen Gipfel in der witzig vorgetragenen Abderitischen Geschichte bei Lucian *conscr. hist.* 1. Alexander der Grofse las den Tragiker fleifsig und zog wie die meisten seiner Umgebung aus ihm in jedem Zeitpunkt *dicta probantia* (Plut. *Alex.* 8. 51. 53.), und noch weiter ging der Philosoph Chrysipp, der mit Euripides wie seinem Hauseigenthum anthologisch (Valck. *Diatr.* p. 29.) verfuhr. Daher sagte Quintus

Cicero in der Briefsammlung seines Bruders *Epp.* XVI, 8. — *inquit Euripides. cui tu quantum credas nescio: ego certe singulos eius versus singula testimonia puto.* Dieser Gesichtspunkt wurde zuerst mit Anerkennung ausgesprochen von Plato *Rep.* VIII. p. 568. A. *ἥ τε τραγῳδία ολως σοφον δοκεῖ εἶναι καὶ ὁ Εὐριπίδης διαφέρων ἐν αὐτῇ.* Vom dramatischen Dichter redet niemand mehr, und die Kritik schweigt. Die Lektüre der gebildetsten Autoren, vor allen des Plutarch, und der Sammler von Florilegien, denen wir einen Schatz von Bruchstücken verdanken, Orion, Stobaeus, Maximus, Ioh. Damascenus, blieb immer auf seine Spruchweisheit gerichtet. Als den Tragiker der vielleicht nicht die Höhe seiner Gattung erreicht, aber vor anderen nützlich und anregend ist, lobt ihn Dio Chrys. *Or.* 18. p. 477. Den letzten Platz findet unter diesen Studien die aus Euripides musivisch gekittete geistliche Travestie, *Χριστὸς Πάσχων* 361 angeblich des Gregorius Naz., eines der ältesten und brauchbarsten Hülfsmittel zur diplomatischen Kritik, Gegenstück zu den profanen Humoresken bei Lucian: wovon p. 77. Reproduktion durch bildende Kunst: berühmt die Gruppe des Farnesischen Stieres nach der Antiope (Heyne Antiq. Aufs. II. p. 206. ff.), Gemälde des Timomachus u. a. aus der Medea gezogen (Böttiger *de Medea E. cum priscae artis operibus comparata* 3 Progr. Weimar 1802—3. u. in s. *Opuscula*), vollends die Menge der Vasenbilder, wovon im allgemeinen O. Jahn Telephos p. 13.

c. Studien des Euripides.

3. Euripides war der erste klassische Dichter welcher von der Welt abgeschieden und im Widerspruch mit der Denkart seines Volks mehr durch abstrakte Tendenzen sich bestimmen liefs als den poetischen Beruf zum Lebensziel erwählte. Sein Wesen verräth den einsamen reflektirenden Denker, und schon in dieser Hinsicht hat er keine nahe Gemeinschaft mit den älteren Attikern. Vor ihm war niemand der aus Vorliebe zur philosophischen Forschung von der Politik sich fern hielt, oder die Schuldogmen in dichterische Themen hüllte, noch weniger zog ein Dichter aus den Werkstätten der Redekünstler seinen Stil, da bisher die Form unmittelbar aus dem Geist der Redegattung hervorging und dem Genie nur innerhalb dieser objektiven Grenzen eine Freiheit gestattet war. Man ahnt hieran einen Vorläufer des Modernen; sein Einflufs und ein Theil seiner Mängel liegt im Vorwalten

des theoretischen Lebens. Von diesem Standpunkt mufs alle Charakteristik des Tragikers ausgehen.

1. Mit Politik hat Euripides unmittelbar sich nie beschäftigt. Keiner bezeugt dafs er ein Amt verwaltete, dafs er in einem Akt des öffentlichen Lebens erschien; jeder wufste dafs er am liebsten zurückgezogen unter Bücher in seinem Hause sich vergrub, auch macht er selber (der erste Privatmann der eine ansehnliche Bibliothek sammelte) kein Hehl aus Studien und Nachtwachen, die von ihm den höchsten Problemen gewidmet waren. Er verschweigt nicht dafs ihn deshalb der im alten Athen schwere Vorwurf eines unpolitischen Wandels (ἀργία) traf: und doch wenn er unter den Segnungen des Friedens in stetem Verkehr mit den Musen und Chariten zu altern wünscht, war er niemals gleichgültig gegen die Leiden und Kämpfe seiner Vaterstadt. Die Launen und die Widersprüche des Volks, die Frechheit seiner Regenten, die Täuschungen der ihnen dienstbaren Parteigenossen in weltlichen und heiligen Dingen werden von ihm scharf gerügt; aber mit warmer Theilnahme begleitet er die politischen Unternehmungen Athens, er verhehlt seinen Hafs gegen Sparta nicht und empfiehlt einen Bund mit Argos: Tendenzen die zur Wahl manches seltnen aber wenig fruchtbaren Mythos ihn bestimmten und auf eine pragmatische, dem Zeitpunkt dienende Behandlung von Stoffen oder Scenen führten. Kein Tragiker besafs einen gröfseren Reichthum an patriotischen Themen und Rollen, keiner hat eine so grofse Zahl historischer Anspielungen (p. 181.) in seine Dramen verflochten, vielleicht ist aber auch von keinem anderen der Attischen Eitelkeit ein breiterer Spielraum (im Erechtheus, Ion, in Abschnitten der Flehenden, Herakliden u. a.) vergönnt worden.

362

1. Das unpolitische Treiben des Dichters (ihm erschien es als ein müfsiges Spiel mit Subtilitäten) verdammt nachdrücklich Arist. *Ran.* 1512. ff. Auch hat er den Vorwurf der ἀργία nicht verhehlt, gegen den *Med.* 296. ff. in eigenthümlichen, oft mifsverstandenen Worten als Apologie sich richtet, vgl. Anm. zu §. 71, 3. Auf dieselbe Lebensfrage geht das Zwiegespräch aus der Antiope (Valck. *Diatr.* c. 7. 8.), welches Plato im Gorgias

ironisch den Politikern entgegenhält, das schöne Denkmal einer dem stillen musischen Beruf geweihten Humanität, wo der in Athen lebhaft geführte Streit zwischen dem privilegirten staatsmännischen Leben, den materiellen Interessen, und der durch Vorurtheil oder Furcht vor der Intelligenz gefährdeten Philosophie, dem *ἥσυχος βίος* der Meditation, so beredt als scharfsinnig verhandelt wird. Im Widerspruch mit der bisherigen Tradition räth er Männer von sittlicher Tüchtigkeit, welche durch gutes Wort das Uebel aus Hellas entfernen, statt der Sieger in öffentlichen Spielen zu ehren, *Autolyci* fr. 1. Den Stubenhocker zeichnet die witzige Scene der Acharner (v. 370. ff.), auch verspottet der Komiker (*Ran.* 953. 1429.) seinen Büchervorrat, aus dem jener den Saft von Sentenzen und geschwätzigen Disputationen zu destilliren schien; aber auch er selbst gedenkt seines Bücherstudiums und der philosophischen Lukubrationen *Alc.* 962. *Iph. A.* 798. *Erechth. fr.* 6. und in der von Aristophanes geistreich parodirten Stelle *Hipp.* 375. Man erfährt daraus dafs er auch die Schriften der Orphiker las, denen er abgeneigt war, Valck. *in Hipp.* 952. Unter den frühesten Büchersammlern erscheint er Ath. *Epit.* I. p. 3. Vgl. Anm. zu §. 16, 3. Neben anderem besafs er Heraklits Werk, Diog. II, 22. 368 Klassisch ist sein Wahlspruch *Herc.* 673. *οὐ παύσομαι τὰς Χάριτας Μούσαις συγκαταμιγνὺς ἡδίσταν συζυγίαν· μὴ ζῴην μετ' ἀμουσίας.* Von den politischen Anspielungen Le Beau *Mém. de l'Acad. d. Inscr. T.* 35. nebst den p. 199. genannten. Aeufserungen welche man auf die Fäulnifs der Ochlokratie, das damalige Geschwätz und die redseligen Demagogen bezieht, bei Valck. *Diatr.* c. 23. und die Stellen unten Anm. 5. Ueber den Werth der gemäfsigten Demokratie und des tüchtigen Mittelstandes *Suppl.* 240. ff. *Aeoli fr.* 2. *Erysth. fr.* 6. *Plisthen. fr.* 2. Ansichten die das politische Leben und defsen Kontraste betreffen erörtert noch zuletzt R. Haupt im Progr. Die äufsere Politik des E. Berl. 1870. 4. Ein politischer Grundgedanke verknüpft *Suppl. Androm. Heracl.* Das Symbol des egoistischen Spartaners mufs Menelaus halb als Karikatur übernehmen. Auch lag es in der Stimmung gewifser Zeiten dafs man Stellen des Dichters sympathisch zu fafsen und auf ein späteres Ereignifs zu deuten geneigt war: einen Beleg bietet *Palamedes.* Im Lobe des Vaterlandes, welches man über alles ehren solle, *Dictys fr.* 13. 14. (von Nauck richtig verbunden *fr.* 349.) hört man keineswegs einen Stubenhocker. Schon der Redner Lykurg rühmt den patriotischen Dichter mit Wärme, namentlich wegen des *Erechtheus*, p. 160. (100.) *διὸ καὶ δικαίως ἄν τις Εὐριπίδην ἐπαινέσειεν, ὅτι τά τε ἄλλα ὢν ἀγαθὸς ποιητὴς καὶ τοῦτον τὸν μῦθον προείλετο ποιῆσαι κτλ.*

2. Diesen Hang zur Theorie, dieses Stillleben in bewegter Zeit befriedigte nichts so gründlich als Spekulation und philosophische Bildung. Euripides kannte, wie man aus manchen seiner Aeufserungen abnimmt, Ansichten bedeutender Denker, namentlich des Heraklit, auch wufste man dafs er mit Sokrates in einem vertrauten Umgang lebte; kein Philosoph aber hatte seinen Geist so mächtig ergriffen und ernster angeregt als Anaxagoras, jener freisinnige Verkünder einer allgemeinen Intelligenz, von dem Perikles nicht blofs höhere Wissenschaft sondern selbst die Weihe zum grofsartigen Charakter empfing. Den Dichter begeisterten die Lehren des Anaxagoras, und er fand in seiner Persönlichkeit ein glänzendes Vorbild bei Widerwärtigkeiten des Lebens. Beide Männer trafen in sittlicher Strenge zusammen, beide waren erhaben über Politik und den Glauben ihrer Zeit, über Popularität und Vorurtheile der Welt; noch fester verknüpfte sie das Band einer Philosophie, welche geächtet und schüchtern ihr Geheimnifs vor dem argwöhnischen Volk bewahrte. Dem Anaxagoras verdankt Euripides eine positive Summe der Naturphilosophie, den ersten Anstofs zur religiösen Skepsis, vor allem aber den stets regen Sinn für Beobachtung der intellektuellen Welt; diese 364 neuen Gesichtspunkte machten ihn geneigt auch über die Thatsachen der Wirklichkeit nachzudenken und in die Probleme der menschlichen Gesellschaft einzudringen. Ernste Gedanken der Spekulation begleiten ihn noch bis in seine schwächeren Dichtungen, und die kritische Stimmung, in der er nicht müde wird die Zweifel an der Weltregierung zu besprechen, steigerte sein sittliches Selbstgefühl. Er war der erste (p. 182.) welcher das Attische Drama mit philosophischen Fragen erfüllte, der in der Wahl seiner Themen durch ein spekulatives Motiv sich bestimmen liefs; er wagte sogar den Athenern eine Reihe von Schulsätzen aber in fafslicher Form mit weltmännischer Gewandheit vorzutragen. Hiedurch hat er ihnen ein allgemeines Interesse verliehen, und die reizende Kunst mit der er Dogmen in poetische Moral verflicht, erwarb

dieser eine weite Verbreitung im Alterthum; sie wirkte mittelbar auf die Bildung eines zahllosen Kreises von Lesern, welche den Uebergang von der Dichtung zur Spekulation ohne den Zwang einer methodischen Fassung vorfanden. Euripides ging nun, auf dem Standpunkt des Dramatikers, weit über seinen Lehrer hinaus: über dem physikalischen Element des Anaxagoras erhob sich ein idealistischer Ausbau mit überwiegend ethischem Gehalt. Dem Meister gehören die naturphilosophischen Grundlagen in einer Auswahl kosmogonischer Ansichten: sie betreffen den elementaren Grund der Dinge, die Bildung der Organismen aus zwei Prinzipien, Himmel (*αἰθήρ*, *Ζεύς*) und Erde, dann die Spitze der physischen Probleme, das Werden der Seele, welche der individuellen Fortdauer entbehren soll; endlich berührt er den Werth der Sinnenwelt dem verhüllten Jenseit gegenüber, dann das Verhältnifs der Materie zum denkenden Geiste. Von hier begann eine Reihe langer und verschlungener Forschungen auf dem ethischen Gebiet, und Euripides unternahm, seinem eigenen Genius überlassen, aus den Wirren und trüben Erscheinungen einer ochlokratischen Zeit zur Klarheit in den menschlichen Dingen vorzudringen und eine Gewifsheit über die Ziele der Sittlichkeit zu suchen. Diese Ziele hat er zwar so wenig als eine sichere Methode gefunden, sondern ein ungelöster Mifston ist ihm stets in den Ordnungen der sittlichen und der Hellenischen Welt geblieben; der denkende Dichter vermochte niemals wie Sokrates die Thatsachen des Bewufstseins an einem begrifflichen Rückhalt und Mafsstab der Erkenntnifs zu prüfen. Aber eine Menge wichtiger Fragen und Erfahrungen hatte sich dem Dichter dargeboten, und indem er unmittelbar in der Zerbröckelung der antiken Lebenszustände während der Ochlokratie den Widerspruch des Willens mit dem inneren Sittengesetz, den Wechsel Hellenischer Institutionen und die Mängel der bürgerlichen Gesellschaft aufmerksam erwog, fand seine Reflexion über menschliches Unglück und Verworrenheit des Lebens ein weites Feld. Durch ihn kam ein grofser Ideenreichthum in Umlauf, und diesem in den

faſslichsten Wendungen ausgeprägten Denkstoff haben die Leser aller Zeiten mehr Aufmerksamkeit zugewandt als der dramatischen Kunst des Euripides.

2. Auf die früheren Naturphilosophen und ihre Irrwege (μετεωρολόγων σκολιὰς ἀπάτας) geht *fr. inc.* 158. Ein näheres Interesse nahm er wol an Heraklit, der ihm in der Ansicht über die Trübsal des Lebens und in der Antinomie des Lebens und Sterbens vorangegangen war, Valck. *in Ph.* 1168. An den schwermüthigen Denker erinnert vor allen der berühmte, von Aristophanes parodirte, von Plato bewunderte und oft variirte Spruch *Polyid. fr.* 7. (verwässert in den Ueberresten eines Dialogs *Phrixi fr.* 14.) Τίς δ' οἶδεν εἰ τὸ ζῆν μέν ἐστι κατθανεῖν, Τὸ κατθανεῖν δὲ ζῆν κάτω νομίζεται; cf. Heind. *in Pl. Gorg.* 104. Was man sonst von Anklängen an Xenophanes (Ath. X. p. 413. extr. Brandis *Comm. Eleat.* p. 67.) und andere Philosophen erwähnt ist schwach.

Anaxagoras ist als Lehrer des Dichters allgemein anerkannt (Cic. *Tusc.* IV, 14. Vitruv. *praef.* VIII.); er selber hat den moralischen Einfluſs des weisen Mannes schön verewigt *Alc.* 903. *Thesei fr.* 4. Sein Bild mochte beim Ideal des Weisen vorschweben, den er in jedem Volk und in fernen Landen ehren wollte, wenn er ihn auch niemals mit Augen sähe, *fr.* 894. Die Stellen des Dichters worin er die physiologischen Sätze seines Lehrers vorträgt, sammelte Valck. *Diatr.* p. 34—57. Ihre Spitze liegt in der Apotheose der menschlichen Seele, τὸν νοῦν ἡμῶν ἑκάστου εἶναι θεόν, Valck. p. 238. oder in der Identität des göttlichen und menschlichen Geistes, woher der miſsverstandene Ausspruch *Tro.* 886. Ζεύς, εἴτ' ἀνάγκη φύσεος εἴτε νοῦς βροτῶν. Ferner wird hervorgehoben die Differenz zwischen der Sinnenwelt, mit ihrem steten Wechsel und Uebergang der Formen, und dem geistigen Gebiet, auf dem nichts wahrhaft untergeht (*Chrysippi fr.* 6.), aber die Menschen haften an dieser Sinnenwelt aus Unkunde des Jenseits, *Hipp.* 191—97. *Phoenic. fr.* 9. Gleichwohl mag das gegenwärtige Leben auch in seiner mühseligen Gestalt nicht durchaus (*Meleag. fr.* 19. Valck. p. 140. sq.) werthlos sein, weil die persönliche Fortdauer zweifelhaft erscheint, *Hel.* 1023. Die höchsten Aufgaben und Interessen die sich aus der Anaxagorischen Philosophie entwickelten, den Trieb zur Forschung, den religiösen Sinn der von allem Gelüst abgewandt in die ewigen Weltordnungen und ihre Gesetze sich vertieft, das Verlangen über den Quell der Uebel und über die wahre Gottesverehrung erleuchtet zu werden, vernimmt man in *fr. inc.* 153. 155. 158. (902. 904. 905.) drei von Clemens Alex. ausgezogenen Stellen. Man darf bei solchen Aussprüchen, deren

Zahl nicht gering war, fragen auf welches Publikum sie rechneten; denn sie gleichen Monologen, und die Menge verstand davon nichts. Wir hören dafs die Naturphilosophie damals ängstlich in den Winkel (Plut. *Nic.* 23.) sich zurückzog und das Volk gegen ihre Ketzereien erbittert war, welche die religiösen Begriffe durch Allegorie und etymologischen Pragmatismus verflüchtigten und sie auf eine Reihe physikalischer Symbole herabsetzten; die Philosophen kamen unvermeidlich in den Ruf von Atheisten, wie schon Plato *Legg.* XII. p. 967. bemerkt. Um so mehr bewundern wir die Nachsicht die dem Euripides widerfuhr. Indessen traten seine Paradoxa, wiewohl er dem Publikum keinen Schulsatz erliefs, stets episodisch in den Hintergrund, und er verhüllte sie durch das Uebergewicht der Moral. Manches Stück mufs von moralischen Diatriben gestrotzt haben, keines mehr als Erechtheus, wenn man aus den beiden langen Fragmenten einen Schlufs ziehen soll. Mit Bezug darauf hiefs es von ihm (*Rhett.* T. VI. p. 318.), ὁ τὸ θέατρον πληρώσας ἡδονῆς. Blütenlese seiner Sentenzen: Mich. Neander *Aristologia Euripidea*, Basel 1559. Vieles in H. Grotius *Excerpta ex tragoediis et com. Graecis*, *Par.* 1626. 4. Diss. v. Wideburg *De philosophia E. morali*, *Helmst.* 1806. Vielleicht das erste Summarium im Sinn einer Aristologie machte Heraclides Ponticus, auf den sich wahrscheinlich das Wort des Antiphanes (Meineke *Com.* III. p. 60.) bezieht, ὁ τὰ κεφάλαια συγγράφων Εὐριπίδῃ, denn an ὑποθέσεις in der Art der Aristophanischen mit Schneidewin zu denken ist unstatthaft. Vgl. Th. I. p. 87.

Darstellungen der Philosophie, namentlich der religiösen Lehren des Euripides: ein gar schwankender Anfang Fr. Bouterwek *De philosophia Euripidea* (1817), *Comm. Soc. Gott. rec.* Vol. IV. Befser Ed. Müller *E. deorum popularium contemptor*, *Vratisl.* 1826. Diss. v. Schneither, Groning. 1828. Hasse, Halle 1833. ausgeführt im Magdeb. Progr. 1843. Nägelsbach Nachhomerische Theologie p. 438. ff. Janske *De philosophia Euripidea*, *Vratisl.* 1857. 4. Hauptschrift: Fr. Lübker Zur Theologie und Ethik des E. Parchim 1863. 4. Er hat nur dem Euripides mehrmals Unrecht gethan durch Voraussetzungen und Konsequenzen, welche jenen in Rathlosigkeit und Widersprüche der verkehrtesten Art zu ziehen schienen.

Zuletzt die Frage, wieweit Sokrates mit Euripides in geistigem Verkehr stand und jener auf ihn einwirkte. Der Umgang beider galt für eine Thatsache, die Komiker bemächtigten sich dieser willkommnen Tradition, und Sokrates hiefs ihnen selbst ein Mitarbeiter des Tragikers. Als Geistesverwandte bezeichnet sie vor anderen Aristophanes *Ran.* 1512. und ihre Gemeinschaft ist die Voraussetzung für den ganzen Bau der *Nubes*, wo mit künstlerischem Geist aus beiden Individuen

(Sokrates dem praktischen Sprecher, Euripides dem Vertreter des Dogmas und der Theorie) das Bild einer schlimmen Afterweisheit geformt wird. In der verworrenen Kompilation des Diog. II, 18. (vgl. Welcker Gr. Trag. p. 454. fg.) figuriren auch zwei vielbesprochene Trimeter angeblich aus des Aristophanes Wolken, *Εὐριπίδης δ' ὁ τὰς τραγῳδίας ποιῶν Τὰς περιλαλούσας* 367 *οὗτός ἐστι τὰς σοφάς*: ihren Ursprung hat am glaublichsten Dindorf *de fragm. Arist.* p. 22. sq. divinirt, und im wesentlichen trifft Hermann *praef. Nub. ed. alt.* p. 19. mit ihm zusammen. Euripides lieh dem Freunde sein Exemplar des Heraklit, Sokrates besuchte das Theater in den seltnen Fällen, wenn sein Freund ein neues Stück gab oder im Piraeeus spielen liefs, was Aelian *V. H.* II, 13. so motivirt: *δηλονότι διά τε τὴν σοφίαν αὐτοῦ καὶ τὴν ἐν τοῖς μέτροις ἀρετήν.* Besonderes Wohlgefallen soll er namentlich an den drei ersten Versen des Orestes geäufsert haben, Cic. *Tusc.* IV, 29. In allgemeinen Worten Ps. Dionys. *A. Rhet.* 9, 11. Den Kirchenvätern mag erlaubt sein dafs sie den Tragiker aller Chronologie zum Trotz einen Schüler des Sokrates nennen. Dann ging Lessing Dramat. I. 49. noch weiter: durch jenen Verkehr sei Euripides tragischer als andere Tragiker geworden, weil Sokrates ihn den Menschen erkennen und die Wege der Natur beobachten lehrte. Allein Euripides besafs keine Methode, war kein konsequenter Denker in Ethik und Philosophie der Religion, und ging noch weniger auf einen positiven Grund und Rückhalt in diesen Gebieten gleich Sokrates zurück; diesem blieben aber physikalische Prinzipien fremd. Die Verbindung beider mochte durch Sympathien religiöser Art herbeigeführt und in der Opposition gegen das antike Leben begründet sein.

4. In der Ethik traten Reflexionen des Dichters über Natur und Naturzustände vor. Seine Zeit gab ihm den nächsten Anlafs, denn er sah den Naturstaat zerfallen und vor seinen Augen schwand die Seligkeit des Naturlebens. Auch lag in der Physik seines Lehrers ein wissenschaftlicher Antrieb, und sie bewog ihn ein festes Gesetz in Analogien und Gegensätzen der Phaenomene zu beobachten; der lebendigste Trieb und Beruf lag aber in seiner an modernes Wesen streifenden Empfindsamkeit, denn er fand wie kein anderer Attiker ein gemüthliches Wohlgefallen an Erscheinungen der Natur und an idyllischen Situationen. Euripides unterschied die sinnliche Natur von der Gesellschaft und Thätigkeit des Menschen, je

schärfer der Bruch zwischen beiden heraustrat; doch bemerkt er auf beiden Seiten einerlei Wechsel und einerlei Ordnung. Nur war die Ochlokratie mit ihren Widersprüchen, an welche seine Beobachtungen anknüpften und auf deren Boden seine dramatischen Entwürfe standen, wenig geeignet seinen Ansprüchen eine regelrechte Bahn 368 für die sittliche Welt darzulegen. Er beklagt den anomalen Lauf des Lebens, dem die Gottheit wiederum abnorme Geschicke zutheilt; bei solcher Verworrenheit schien ihm weder der Gang menschlicher Schicksale noch das göttliche Wirken ein klares und gleichmäfsiges Urtheil zu gestatten. Die Thatsachen der Gegenwart stimmten ihn trübsinnig, und wenn er hier reichen Stoff zu verneinender Kritik fand, so widerstrebt er doch nicht minder entschieden den Traditionen des antiken Staats, welche Plastik und heitere Lebenslust ohne schwermüthige Reflexion voraussetzten. So nirgend befriedigt und überall zur Skepsis angeregt verweilt er auf dem Felde der empirischen Psychologie, woraus er Fragen und Gesichtspunkte für die pathologische Behandlung der Tragödie zog. Je weiter er nun vorging und je tiefer er die Streitpunkte des geistigen Lebens und seine Verderbnifs überdachte, wo die Stimme des Gewissens schwieg und die leidenschaftliche Subjektivität über das politische Gesetz den Sieg errang, verfolgt ihn unaufhörlich der Zweifel, ob diese Willkür und das Uebergewicht des natürlichen Rechts mit der Herrschaft eines göttlichen Prinzips sich vereinigen lasse. Die Zeitgeschichte, diese ruhelos gleichsam von Ebbe und Flut getragene Welt, schien jeder höheren Ordnung zu widersprechen; er selbst hatte durch Auflösung der Götter und ihrer Mythen in Abstraktionen, in die physikalischen Begriffe des Anaxagorischen Systems, sich die Schwierigkeit vergröfsert, und konnte die leeren Räume der entgötterten Welt nur mit dem Begriff oder Postulat einer obersten Intelligenz füllen, welche gewöhnlich Zeus bedeutet. Er strich konsequent das Schicksal, welches einst die Natur, die Geschlechter und Individuen beherrschte, damals aus dem Glauben Athens im Lauf der Ochlokratie.

geschwunden war; mit ihm fielen die plastischen Ideale, welche den Gehalt und die Charaktere der alten Tragödie bestimmt hatten; an ihre Stelle traten die Forderungen des moralischen Bewufstseins, und er begann die historische Wirklichkeit am abstrakten sittlichen Gedanken zu mefsen. Seine Dramen sind dadurch Aktenstücke der reinsten wenn auch nicht klarsten religiösen Stimmung geworden, und überraschen durch einen Reichthum edler Einsichten und Gefühle. Vor allen leuchtet der Satz, dafs eine still und langsam auf unerforschlichen Wegen, durch Zeus als ihren Vermittler wirkende Gerechtigkeit allen menschlichen Dingen, welche durch Leidenschaften und Eigenwillen getrübt werden, ein gebührendes Ziel setzt und auf eine Mittelstrafse hinlenkt, wo die Macht des Guten überwiege; doch vermochte jener Gedanke nur in einer Minderzahl von Themen durchzudringen, und ihm mangelt der Begriff einer Vorsehung. Immer bewundern und ehren wir die Standhaftigkeit des Forschers, der mitten in aller Unruhe die Wahrheit seiner Ueberzeugungen erprobte. Soweit darf dieses auf den Trümmern des Götterthums entwickelte skeptische System als die selbständigste Verarbeitung der Anaxagorischen Philosophie betrachtet werden.

4. Unter welchen Gesichtspunkten dieser Dichter die Vergleichung zwischen Natur und sittlichem Leben (sie war dem Euripides eigenthümlich, Th. I. p. 156.) anstellt zeigen *Phoen.* 546. ff. *Herc.* 102. (cf. *Ino fr.* 18. *Danae fr.* 3. 4.) *Philoct. fr.* 10. *Hecub.* 592. ff. Malerisch zeichnet er die Naturmacht der Liebe *fr. inc.* 3[b]. (890). Wesentlich hebt er folgende Kontraste hervor: die Natur folgt allgemeinen Gesetzen und ihre Bahn ist unverrückbar, sie durchläuft einen Wechsel, der aber an gesetzliche Mafse gebunden erscheint, während der Mensch die Ordnungen, welche die Natur ihm vergegenwärtigt, auf sittlichem Boden vergifst, und er dessen Leib sterblich ist will mafslose Leidenschaft (ἀθάνατον ὀργήν) hegen, und begreift nicht wie wenig er als sterbliches Wesen eine Beständigkeit in seinen Schicksalen erwarten darf. Selbst diese Form der Dialektik, welche zwischen dem Thun des Menschen und den physischen Begebenheiten eine Parallele zieht, ist dem Blick des Komiker nicht entgangen: mit Witz parodirt sie Aristoph. *Nub.* 1292. und mit

einiger Bosheit in der Argumentation 1431. Sonst war aber für diesen Tragiker die Beobachtung der Natur nur eine Sache der Reflexion, wie man an dem Mangel der Bilder aus dem Naturleben erkennt. Aber kein Naturgenufs (er hat ihn sinnig gezeichnet im schönen *fr.* 318. *Dan.fr.* 3.) könnte den kinderlosen für den Kindersegen entschädigen. Hören wir nun welche Fragen auf ethischem Gebiet, was er offen bekennt, noch in Stunden der tiefen Nacht ihn beschäftigten. Statt aller *Hipp.* 375. *ἤδη πότ' ἄλλως νυκτὸς ἐν μακρῷ χρόνῳ | θνητῶν ἐφρόντισ' ᾗ διέφθαρται βίος*, und aus dem Gebet an den höchsten Gott *fr.* 904. (*inc.* 155.) *Πέμψον μὲν φῶς ψυχῆς ἀνδρῶν | τοῖς βουλομένοις ἄθλους προμαθεῖν, | πόθεν ἔβλαστον, τίς ῥίζα κακῶν, | τίνα δεῖ μακάρων ἐκθυσαμένους | εὑρεῖν μόχθων ἀνάπαυλαν.* Er sah nun bald dafs alles an der subjektiven Ueberzeugung hange: woher das praktische Wort *Belleroph. fr.* 28. *Τοῖς πράγμασιν γὰρ οὐχὶ θυμοῦσθαι χρεών· | μέλει γὰρ αὐτοῖς οὐδέν· ἀλλ' οὑντυγχάνων | τὰ πράγματ' ὀρθῶς ἢν τιθῇ, πράσσει καλῶς.* Denselben Gedanken meint ein Bruchstück, das man ungeachtet des Stils und des Vermerks *Εὐριπίδου* bei Stobaeus unter die Fragmente des Aeschylus (369. bei Herm. 315.) aufgenommen hat: *Ἀνδρῶν γάρ ἐστιν ἐνδίκων τε καὶ σοφῶν | ἐν τοῖς κακοῖσι μὴ τεθυμῶσθαι θεοῖς.* Den Wechsel in menschlichen Dingen hat er sich gewöhnt mit der allgemeinen Weltordnung zu verbinden, daher solle man auch den härtesten Wechsel (wie den frühen oder unglücklichen Tod) mit heiterer Fassung ertragen, weil er einem physischen Gesetz folge. *Antiop. fr.* 44. *Τοιόςδε θνητῶν τῶν ταλαιπώρων βίος· | οὔτ' εὐτυχεῖ τὸ πάμπαν οὔτε δυστυχεῖ, | εὐδαιμονεῖ δὲ καὖθις οὐκ εὐδαιμονεῖ. | τί δῆτ' ἐν ὄλβῳ μὴ σαφεῖ βεβηκότες | οὐ ζῶμεν*
370 *ὡς ἥδιστα, μὴ λυπούμενοι;* Es ist einmal bestimmt, wie es in demselben Drama (*fr.* 43. besser bei Nauck *fr.* 207.) heifst, dafs unglückliche Menschen neben glücklichen sind; nur sollte Gott nicht demselben zu viel aufbürden, bei *Athenag.* 6. (*fr.* 892.) *Ὤφειλε δῆθεν, εἴπερ ἔστ' ἐν οὐρανῷ | Ζεύς, μὴ τὸν αὐτὸν δυστυχῆ καθεστάναι.* Deutlicher ausgedrückt *Phoen.* 87. Eine verwandte treffliche Sentenz *Hypsip. fr.* 6. schliefst mit den Worten: *τί ταῦτα δεῖ | στένειν, ἅπερ δεῖ κατὰ φύσιν διεκπερᾶν; | δεινὸν γὰρ οὐδὲν τῶν ἀναγκαίων βροτοῖς.* Aehnlich ermahnt er *fr. inc.* 150. *μή νυν τὰ θνητὰ θνητὸς ὢν ἀγνωμόνει*, und mit dem tröstenden Blick auf das härtere Loos der Mitmenschen *Dictys fr.* 1. (*fr.* 336.) Der Dichter folgt der Ueberzeugung, dafs überall und namentlich im bürgerlichen Leben Gegensätze mit einander gemischt sind: *Aeol. fr.* 2. *οὐκ ἂν γένοιτο χωρὶς ἐσθλὰ καὶ κακά, | ἀλλ' ἔστι τις σύγκρασις, ὥστ' ἔχειν καλῶς.* Daher empfiehlt er in dieser Ebbe und Flut des Lebens die Mittelstrafse zu halten und wie Gold im Feuer sich zu bewähren (*fr. inc.* 235.); dies das eigentliche Werk der Weisheit (*Alexand. fr.* 4.), und den schönsten

Trost bietet ihre Lehre, die durch eine Fülle der Erfahrung bestätigt werde (*Suppl.* 198—218. *Cresph. fr.* 10. *Ino fr.* 21. *Protesil. fr.* 5. *Thes. fr.* 5.), dafs das Gute weit an Zahl überwiege. Um so weniger zieme wegen der Leiden zu jammern, wenn auch der Wunsch von ihnen verschont zu bleiben menschlich sei (*fr. inc.* 65. *Beller. fr.* 124.); die Plagen machen stark und ohne sie versinkt das Leben in Thatlosigkeit (*Erechth. fr.* 9.); auch harte Schickungen dürfe man ohne Widerstreben dulden (*Oenom. fr.* 3.): an Demuth grenzt der Ausspruch *fr. inc.* 120. Ὅστις δ' ἀνάγκῃ συγκεχώρηκεν βροτῶν, | σοφὸς παρ' ἡμῖν καὶ τὰ θεῖ' ἐπίσταται. Nach so vielen klaren Aeufserungen, an denen das Attische Volk einen Schatz der Lebensweisheit besafs, überrascht vielleicht die Menge skeptischer Gedanken, welche fast auf allen Punkten den Werth des Lebens und die Gerechtigkeit Gottes in Zweifel ziehen. Doch betrifft der gröfsere Theil die Widersprüche der Gesellschaft und des menschlichen Thuns, die der Dichter selten zu lösen und mit dem göttlichen Begriff in Harmonie zu bringen weifs. S. unten bei 6. Sie haben den Euripides in den Ruf des Atheismus gebracht. Man meint nicht eben seine Licenzen auf dem Gebiet des Polytheismus, wenn er mit dem Götterthum und anderen mythologischen Figuren wie mit Abstrakten schaltet, gelegentlich die Götter (sogar in einer Opposition, wie Kypris und Artemis im *Hippol.*) für Zwecke der Dramaturgie verwendet und schulgerecht ihnen neue Werthe gibt, etymologisirend (Elmsl. *in Bacch.* 508. u. a.) oder in kühner Umdichtung, wie *Phoen.* 180. Selene Tochter des Helios, *Med.* 831. Harmonia Mutter der Musen in Attika heifst, *Hel.* 1330. ff. Demeter mit Kybele verschmolzen wird, und die geistesverwandte rationalistische Theorie *Bacch.* 276. ff. Mehreres aus diesem Kreise hat Lübker Theol. d. E. p. 13. ff. gesammelt, aber nicht unparteiisch beurtheilt, wie schon am seltsamen Satz: „Das religiöse Interesse, das beim Sophokles mit dem sittlichen und künstlerischen so eng verknüpft ist, tritt hier weit zurück und das dichterische Bedürfnifs entscheidet" sich vermuthen läfst. Doch solche Freiheiten wurden wol überhört oder halb verstanden, dagegen entging dem Alterthum nicht dafs er die praktische Religion in der Theodicee zur Tendenz seiner Tragödie nahm. Euripides sprach sich offen aus, und hat stets mit kecker Aufrichtigkeit seine Studien und Zweifel dem Publikum vorgelegt. Von ihm der zuerst den 371 Volksglauben sichtend aus dem Prinzip strenger Sittlichkeit reinere Vorstellungen zog und ein neues System von Theologumena in Umlauf setzte, konnte Aristophanes karikirend behaupten *Thesm.* 457. τοὺς ἄνδρας ἀναπέπεικεν οὐκ εἶναι θεούς. Soweit war sein Atheismus unverfänglich, und die Widersprüche, neologischen Halbheiten und Schwankungen die man ihm vor-

wirft, sind durchdachter und unschuldiger als Bouterwek (p. 9. *certi nihil Euripidem de rebus divinis statuisse . . . apparet*, und ähnliches p. 11.) dachte. Wo die vergeltende Hand der Götter fehlt und ein tiefer Rifs die Sittlichkeit gefährdet, da sieht Euripides keine Götter. Wie sehr und ernstlich es ihm um religiöse Gewifsheit zu thun war, das erhellt schon aus der Häufigkeit der kritischen Fälle, die von ihm behandelt werden und ihn öfter als er wünscht an einen Scheideweg führen. Demnach erscheint er uns keineswegs so wetterwendisch als ihn Bouterwek p. 29. und Schlegel I. 210. schildern, aber auch nicht als Vorläufer und Geistesverwandter des Christenthums, wofür ihn Valckenaer in der begeisterten Dedikation zur Diatribe hielt.

5. Unter den Studien des Euripides behauptet seine stilistische Kunst einen hohen Rang. Auch sie beweist dafs er ein grofses Talent besafs, ein denkender Kopf und geistreicher Sprecher der gebildeten Welt war, verräth aber nirgend einen genialen Dichter. Wie seine Prinzipien ihn von den Traditionen der Vorgänger fern hielten, so betrat er auch im Stil einen neuen Weg. Bisher war die tragische Form (§. 116.) geknüpft an eine künstliche Phraseologie, bevorrechtet durch Schwung und erhabenen Ton, ausgestattet mit grofser Freiheit in eigenthümlichem Sprachschatz und in Wortbildnerei, die der hohen pathetischen Stimmung entsprach; sie machte den kühnsten Gebrauch von den Mitteln des Bildes und vom metaphorischen Ausdruck: sie stand auf einem idealen abgeschiedenen Gebiet, wohin das gewöhnliche Leben keinen Zutritt hatte. Hier klang alles vornehm und die Rede folgte den Regeln einer künstlichen Technik, denen der individuelle Vortrag sich unterordnet. Die Tragödie des Euripides aber hatte keinen idealen Standpunkt: sie kennt weder Plastik noch einen mythischen Hintergrund, sondern steht allein in der Gegenwart, sie bewegt sich in den Formen der Gesellschaft und mufste die Sprache des Herzens reden, 372 wie sich für ein Organ der Subjektivität schickt. Die Methode dieser neuen stilistischen Praxis, welche den formalen Geist der Tragödie völlig umschuf, fand er in der Schule der Ochlokratie. Sie warf in ihrem alles ausgleichenden Lauf jede Scheidewand oligarchischer Art nieder,

sie setzte Kritik und witzige Parodie jenem geschlossenen Formenstaat, seinem Pathos und feierlichen Wesen entgegen, ebenso wenig war sie geneigt den Redegattungen ihren objektiven Ton und den dichterischen Enthusiasmus, woran die Vornehmheit und Weihe der höheren Poesie hing, als besonderes Vorrecht einzuräumen; dagegen forderte sie Kürze, Leichtigkeit und rasche Bewegung des Gedankens. Athen die blühendste Hellenische Stadt war durch ein Zusammentreffen ausgezeichneter Männer von nah und fern, von Ionischem und Dorischem Geblüt, ein Sammelplatz aller Wissenschaft und Kunst geworden, und seine Gesellschaft zog aus den Kämpfen des politischen Lebens, in denen sie die That mit dem schlagfertigen Wort verbinden lernte, die vollkommne Reife des Urtheils und den regen Sinn für Dialektik. Geschmack und Urbanität wurden Vorzüge der Attiker, und der Dialog den sie mit Grazie beherrschten kann ihr feines Gefühl für Mafs und Popularität klar machen. Nur die Methode des praktischen Stils in Vers und Prosa war unbekannt: es traf sich daher günstig dafs in einem Moment der Attischen Bildung, wo weltmännische Beredsamkeit in alle Handlungen des Gemeinwesens eingriff, die Sophisten ihre Schulen des Stils eröffneten. Seitdem wurde die Kunst der Darstellung in allen Tonarten der Form ein Gemeingut: dem Stilisten war in Athen keine Frage des Lebens, keine der Aufgaben in Poesie, Praxis und Wissenschaft zu hoch oder fremd. Der Dichter und der Prosaiker durfte nunmehr auf ein ausgedehntes Publikum rechnen, auf eine wachsende Zahl formkundiger Hörer und Leser; er konnte sogar durch den Reiz und die Schönheit der blofsen Form gefallen. Euripides nutzte die Gunst des Augenblicks: er durchschaute den Werth und Geist der Rhetorik, und indem er ihre technischen Künste zugleich mit den Kontroversen der damaligen Beredsamkeit in das Drama verpflanzte, hat er den tragischen Stil auf diesem wenig dichterischen Standpunkt mit Originalität umgestaltet. Er hörte Protagoras und Prodikos; diesem dankt er die Proprietät und Genauigkeit im Ausdruck, wie jener ist er gewohnt Streit-

punkte des sittlichen Gebiets prozefsartig nach entgegengesetzten Seiten so zu verhandeln, dafs das Recht und die Widersprüche der Parteien bis auf einen schwachen Schein der Wahrheit eristisch verfochten werden. Zuletzt ist diese Weise der Dialektik ihm zur bleibenden Manier geworden, und vielleicht in der Mehrzahl seiner Dramen setzt er das Thun und Lassen des Menschen in Rechtsfragen um, die der Dichter vor den Richterstuhl des Subjekts zieht. Hierin verfuhr er zeitgemäfs und gewann dadurch die sonst abgeneigten Hörer; denn Athen nahm bald ein leidenschaftliches Interesse an dem Prozefs, dem schlimmen Werkzeug der sykophantischen Verwaltung, welche die höchsten politischen Fragen mit dem zwei-373 schneidigen Wort entscheiden liefs. Doch wie scharfsinnig und geistreich auch manches klingt, Euripides hat seine Dramaturgie durch diese rhetorischen Episodien geschwächt, welche dem Gange der Handlung vorgreifend die Reflexion in Reden und Gegenreden, in Anklagen und beredte Vertheidigungen verlegen und das tragische Pathos, die Verirrungen der Leidenschaft und ihre Kollisionen mit Gesetz und sittlichem Bewufstsein vor die Schranken eines bürgerlichen Prozefses ziehen. Auch hier läfst er den idealen Gedanken vor der pathologischen Auffafsung zurücktreten. Ein reineres Verdienst erwarb sich der Dichter durch eine neue Schöpfung, den Stil der jüngeren Tragödie. Zum ersten Male (p. 210.) näherte sich damals die höhere Poesie dem gewöhnlichen Leben, und nach dem Vorgang des Euripides zog sie seitdem den Ton des Dialogs, der Erzählung und der Empfindung aus der Sprache des Umgangs und der guten Gesellschaft. Dieser populare Vortrag steht in einer Mitte zwischen der mit Pracht und Fülle geschmückten Dichtung und der logischen Nüchternheit der Prosa. Er ist, den Forderungen einer allgemeinen vorgeschrittenen Kultur gemäfs, leicht und fliefsend, dem Hörer ebenso fafsbar als dem Leser, geknüpft an eine gewählte Phraseologie, welche häufig wiederkehrt und dadurch sich mühelos einprägt; er bewegt sich in gutgegliederten und durchsichtigen Sätzen und liebt eine schlichte, selten verschränkte

Wortstellung. Der Gebrauch des Bildes war mäfsig; es lag im Geist einer solchen Diktion dafs sie nicht plastisch sein konnte. Selten wird der Trimeter mit hochpoetischen und glossematischen Wörtern verziert; sie sind vorzugsweise für melische Stellen aufgespart. Der Stil des Euripides ist, wenn er mit Sorgfalt schreibt, nicht nur korrekt und natürlich, sondern auch rund, körnig und präzis; er schreitet gewandt in lockeren Sätzen und behenden, leicht gefugten Kola, mit einer Lebhaftigkeit und Wärme, welche für ein sittliches Interesse zu begeistern vermag. Den Glanzpunkt dieses Stils haben diejenigen welche seine tieferen Vorzüge nicht wahrnahmen, in allgemeinen Sprüchen und Sätzen der Reflexion gefunden, die durch klassische Popularität ohne falsche rhetorische Farbe sich auszeichnen. Sonst erfreute sich das Alterthum an den geistreichen Wendungen und an der leichten Form, und namentlich wurde die reiche fliefsende Phraseologie, deren Anmuth die Gegner anerkannten, nicht blofs bewundert, sondern auch bis zur Täuschung in Tragödien und Komödien kopirt, häufig verseichtet. Indessen erhielt sich diese grofse stilistische Kunst, wodurch Euripides allmälich Athen beherrschte, nicht immer auf gleicher Höhe; aber selbst ihre vollkommenste Gestalt wäre nicht ohne Verlust für den hohen poetischen Ausdruck im Drama geblieben. Die Poesie ging zwar 374 überall in Form und Technik herab und verflachte sich, auch ohne Zuthun beliebter Autoren, unter den Einflüssen jener reflektirenden Zeit und der alles ausgleichenden ochlokratischen Gesellschaft; doch entschied Euripides, der letzte Tragiker von Rang, das Uebergewicht der räsonnirenden Darstellung, welche seinen philosophischen Ideen einen weiten Spielraum bietet. Wie wenig er mit Phantasie vermag und in welchem Grade die Mittel des bildlichen Stils in seiner Sprachkunst zurückweichen, das erhellt aus dem Vortrag der Chorlieder. Dieser unvermeidliche Nachlafs des dramatischen Gedichts drückt ihn als ein lästiges Herkommen, und er nutzt deshalb einen guten Theil der chorischen Poesie für Reflexionen ethischen und religiösen Inhalts, gewöhnlich aber füllt er sie schnörkelnd mit Scenen

aus dem Mythos und malerischen Beiwerken. Selten macht sie die sinnlichen Seiten eines Mythos durch lebhafte Zeichnung so gegenwärtig, als es in Bacchen oder im Phaethon geschehen ist. Der Grundton der Empfindsamkeit und Betrachtung bestimmt den Ausdruck der Chorlieder, der zumal in langgestreckten Sätzen oft wenig über geschmückte Prosa hinausgeht, am wenigsten durch Pracht und kühnen Flug der Gedanken ergreift; nicht selten klingen sie nüchtern und eintönig. Hiezu kommt ein Auswuchs seiner Melik, die Monodien (p. 221.) oder sentimentalen Arien, welche sich in seinen spätesten Dramen stillos (wie in den Phoenissen) ergiefsen und ohne Bedürfnifs dehnen; nur in den Troades und im ersten Gesang des Ion macht er davon einen wirksamen Gebrauch. Da nun Euripides über keine bildliche Rede gebietet, so sucht er in den melischen Partien einen Ersatz zu gewinnen durch Erfindung neuer malerischer Wörter und einige Fülle der Wortbildnerei. Diese Schwäche des lyrischen Theils gestattet kein Gleichgewicht zwischen Melos und iambischen Theilen, vielmehr ist der Kontroverse, den Erzählungen besonders redseliger Boten, den melancholischen Betrachtungen oder Monologen, entsprechend den Monodien seiner Melik, ein aufser Verhältnifs breiter Raum zugestanden. Wenigstens fesselt hier seine Beredsamkeit durch Scharfsinn und drastische Kraft, aber neben glänzenden Stellen ist die Zahl derer nicht gering, in denen der Stil seine Haltung verliert und charakterlos erschlafft, in Wortfülle, rhetorischen Figuren und witzigen Kontrasten sich überbietet und auf den ungezügelten Wassern des Räsonnements verschwimmt. Ueberdies mufste das Mifsverhältnifs der Scenerie, da die Handlung unter der Last überflüfsiger Zugaben und Episodien stockt und in Breiten geräth, auf den Vortrag einwirken. Dem Dialog, dem scharfen Wortwechsel und der Stichomythie mangeln häufig Pathos und Bündigkeit; auch neigt ein grofser Theil der Erzählungen, die sonst klar und angenehm erscheinen, zur gemächlichen Breite der Konversation, und sie verweilen gern in Nebendingen. Die Schönheiten liegen also mehr in Lichtpunkten, in glücklichen

und geistreichen Gedanken als im Gleichmafs eines symmetrischen wohlberechneten Ganzen: und doch wird der Leser, wie viel er auch sonst tadeln mag, ihrer spannenden Macht nicht völlig sich entziehen. Auswüchse der Redegewalt haben wol diesem Tragiker niemals gefehlt, sie stören aber weniger oder erscheinen mäfsiger in den früheren Stücken, welche die feinen Reize seines Stils, Leichtigkeit und Anmuth in zwangloser Eleganz, körnigen Wortgebrauch und eine mit gelinder Kunst veredelte Natürlichkeit der Lebenssprache reiner empfinden lassen und durch frischen Wohllaut erfreuen. Anders in der Mehrzahl der Dramen, welche nach Ol. 90 fallen. Hier wächst der Mangel an Gründlichkeit, der ochlokratische Hang zur Eile verräth sich in Flachheit und Weitschweifigkeit, zuletzt überwog sorglose Manier und Mechanismus in Handhabung bequemer Phraseologie zum Nachtheil des ernsten Stils. Denselben Geist und den gleichen Wechsel erfuhr seine metrische Kunst. In der Musik und der rhythmischen Praxis hatte sich Euripides der neuernden Partei zugewandt, deren Haupt Timotheus (Th. II. 1. p. 754.) ihm befreundet war. Ueberblickt man nun die Polymetrie seiner Melik, so läfst schon diese Mannichfaltigkeit und ihr empfindsamer Ton glauben dafs ihm weder musikalischer Sinn noch Schule fehlte. Seine früheren Dramen (wie Medea) waren nach strengen Grundsätzen gearbeitet, im Fortgang der Ochlokratie wurden aber seine Rhythmen schlaff und oberflächlich, die Versmafse süfslich, tonlos und gebrochen. Er begünstigt eine Reihe schwankender Spielarten, die weichen Glykoneen, die klagenden unregelmäfsigen Anapaesten, die pathetischen Dochmien, deren aufgelöste Formen einem flüchtigen musikalischen Vortrag dienten; auch sein Trimeter, der in älteren Stücken gewandt und klangvoll schreitet, wird leicht und hinfällig, und zuletzt nachdem ihn ein Uebermafs von Auflösungen und dreisylbigen Füfsen abgeschwächt hat, erinnert sein dünner Klang bald nur an die Takte der gewöhnlichen Umgangsprache. Sein Orestes erreicht hierin die Spitze der Verflachung. Nirgend war die scharfe Kritik der

Komödie besser berechtigt, nirgend wurde das antike Ohr empfindlicher verletzt. Allein eben dieser Verein stilistischer Tugenden und Schwächen, welcher die Mittelstrafse der Poesie vor Augen stellt, hat die Herrschaft des Euripides über die nächsten Jahrhunderte gegründet, bei denen die Popularität und flüfsige Form in einem gebildeten, klaren und mit den Reizen der Humanität erfüllten Vortrag mehr galt als edle Kunst und individuelle Kraft.

5. Von einem näheren Verhältnifs des Dichters zum Prodikos berichtet niemand. Unter Neueren fand Welcker Rhein. Mus. I. 622. fg. in seinen melancholischen Ansichten einen Widerhall des Sophisten. Besser erkennt man eine geistige Verwandschaft 376 mit Protagoras, besonders wenn man den Satz der absoluten Subjektivität (Diog. IX, 51. *πρῶτος ἔφη δύο λόγους εἶναι περὶ παντὸς πράγματος ἀντικειμένους ἀλλήλοις*) mit *Antiop. fr.* 29. vergleicht, *Ἐκ παντὸς ἄν τις πράγματος δισσῶν λόγων Ἀγῶνα θεῖτ' ἄν, εἰ λέγειν εἴη σοφός*, also den von Euripides praktisch gehandhabten, von Aristophanes in den Wolken dramatisirten *κρείττω καὶ ἥττω λόγον*, das Prinzip dafs eine jede Frage doppelseitig sei, dafs man sie nach Recht und Unrecht erörtern, und das Licht niemals ohne Schatten fafsen soll. Interessant ist die Notiz dafs Protagoras sein als atheistisch verrufenes Buch beim Euripides vorlas (Diog. IX, 54. *ἀνέγνω δὲ Ἀθήνησιν ἐν τῇ Εὐριπίδου οἰκίᾳ*), und man glaubte dafs dieser auf den Schiffbruch und Untergang seines Lehrers anspielte (id. IX, 55. *καὶ τοῦτο αἰνίττεσθαι Εὐριπίδην ἐν τῷ Ἰξίονι*), wie man bei ihm nur zu häufig Anspielungen auch im Widerspruch mit der Chronologie herauszuhören pflegte. Sicher gefiel ihm die von Protagoras ausgegangene Methode der Eristik: Diogenes, *καὶ πρῶτος κατέδειξε τὰς πρὸς τὰς θέσεις ἐπιχειρήσεις*, und Suidas, *πρῶτος δὲ οὗτος τοὺς ἐριστικοὺς λόγους εὗρε καὶ ἀγῶνα λόγων ἐποιήσατο.* Von den Sophisten nahm er auch den Unterschied zwischen *φύσις* und *νόμος* Alexand. *fr.* 16. Hier ist der natürliche Platz für die mehrfachen Aeufserungen über Werth und Ueberlegenheit der Beredsamkeit, welche die Regentin des (ochlokratischen) Lebens sei, wofür es auch lohne Lehrgeld zu zahlen, *Hec.* 814. ff. cf. *Antig. fr.* 2. Nicht selten rügt er aber auch mit Nachdruck das gleifsnerische Wort und die Schönrednerei, deren Witz und Trugkünste die schlichte Wahrheit in Schatten stellen und die Staaten untergraben: *Med.* 580. *Hipp.* 487. *Hipp. vel. fr.* 12. *Antiop. fr.* 28. *fr. inc.* 18. cf. Valck. *Diatr.* p. 256. sqq. Dennoch blieb in ihm das rhetorische Moment übermächtig; Rhetorik und Parteikämpfe jener Zeit verlegt er in fast objektiver Haltung

auf die Bühne, so dafs Quintilian X, 1, 68. ihn völlig als einen Redner (— *magis accedit oratorio generi, et sententiis densus* —, *et dicendo ac respondendo cuilibet eorum qui fuerunt in foro diserti comparandus*) betrachtet und dafür empfiehlt. Dem Komiker war es gestattet Wirkungen mit Ursachen zu verwechseln: Aristophanes (*Ran.* 952. 966. sqq. 1080.) darf ihm daher Schuld geben dafs ganz Athen mit Redseligkeit angesteckt, die Jugend durch den Geist des Widerspruchs vergiftet sei; dieses Gewebe von Intriguen und Widerreden vergleicht er witzig mit einem Weichselzopf, στρεψίμαλλος τὴν τέχνην Εὐριπίδης *fr.* 542.

Charakteristik des Stils: Aristot. *Rhet.* III, 2, 5. κλέπτεται δ' εὖ, ἐάν τις ἐκ τῆς εἰωθυίας διαλέκτου ἐκλέγων συντιθῇ· ὅπερ Εὐριπίδης ποιεῖ καὶ ὑπέδειξε πρῶτος. Dionys. *cens. vett. script.* 11. ὁ δ' Εὐριπίδης οὔτε ὑψηλός ἐστιν οὔτε μὴν λιτός, ἀλλὰ κεκραμένῃ τῆς λέξεως μεσότητι κέχρηται. *Schol. Hermog.* p. 391. f. (Max. Planudes in *Rhett.* T. V. p. 487.) ὧν εἷς ὁ Εὐριπίδης· τὰς γὰρ σεμνὰς ἐννοίας περικαλύψας λέξεσιν ἁπλαῖς ἅπαν τὸ θέατρον ἐμέστωσεν ἡδονῆς. Aehnlich der dritte Biograph. Man kann zweifeln ob Archimelus im Epigramm auf Euripides *A. Pal.* VII, 50. dieses Temperament des Stils oder seine tragische Kunst (τὴν Εὐριπίδεω οἶμον) rühmen wollte. Sinnreich zeigt Longin. 40. wie Euripides durch berechnete Komposition in gewöhnlichen Worten das Pathos erhöht, mit dem Zusatz: εἰ δ' ἄλλως αὐτὸ συναρμόσεις, φανήσεταί σοι διότι τῆς συνθέσεως ποιητὴς ὁ Εὐριπίδης μᾶλλόν ἐστιν ἢ τοῦ νοῦ. Er meinte dafs jener mehr durch geschickte Wortfügung als durch Gröfse der Gedanken ergreift: und diese Bemerkung hat ihr Recht. Man vergleiche nur die präzis ausgesprochene Sentenz *Heracl.* 826. mit ihrem Quell, der heroischen Beredsamkeit des Aeschylus S. Th. 16 – 19. denn dafs er letzteren aufmerksam las und manche Reminiscenz anwendet ist Anm. zu §. 117, 2. und p. 396. bemerkt. Wie sehr noch in Einzelheiten die beiden sich trennten, zeigt Aristot. *Poet.* 22. am Verse des Aeschylus (*fr.* 246.), φαγέδαιναν ἥ μου σάρκας ἐσθίει ποδός, wo wider Erwarten das elegantere σάρκα θοινᾶται beim Euripides stand. Dem Dionys C. *V.* 23. gilt er als Muster τῆς γλαφυρᾶς καὶ ἀνθηρᾶς συνθέσεως, in der besonders eine leichte, stets flüfsige, fast an Prosa streifende Gliederung der Sätze hervortritt. Am besten hatte Krantor seinen Grundton als Proprietät (τὸ κύριον), verbunden mit Pathos, bezeichnet: Diog. IV, 26. ἐθαύμαζε δὲ ὁ Κράντωρ πάντων δὴ μᾶλλον Ὅμηρον καὶ Εὐριπίδην, λέγων ἐργῶδες ἐν τῷ κυρίῳ ἅμα καὶ συμπαθῶς γράψαι. Noch interessanter ist das anerkennende Geständnifs des Aristophanes, seines heftigsten Gegners, der von Kratinus als γνωμοδιώκτης εὐριπιδαριστοφανίζων verspottet wurde; denn er verhehlte nicht dafs er wirklich bemüht war dem Tragiker die Methode seines abgerundeten Stiles abzulernen:

Χρῶμαι γὰρ αὐτοῦ τοῦ στόματος τῷ στρογγύλῳ, | τοὺς νοῦς δ' ἀγοραίους ἧττον ἢ ἐκεῖνος ποιῶ, *fr*. 397. Diese gerundete Form und Wohlredenheit in zwangloser Eleganz zeigen selbst Aussprüche, deren Vortrag uns allzu beredt und überfliefsend erscheint, wie das schöne Fragment 10. (407.) der Ino. Flufs und guter Geschmack thaten hier das beste, daher braucht sein Dialog selten die bildliche Rede: wie in derselben Ino *fr*. 1. *εὕδουσα δ' Ἰνοῦς συμφορὰ πολὺν χρόνον | νῦν ὄμμ' ἐγείρει*. Dafs ihm das Schreiben rasch von statten ging, darf man ungeachtet der etwas paradoxen Anekdote bei Val. Max. III, 7. ext. 1. füglich glauben. Leicht erschien er seinen Nachahmern, aber Archimelus im oben erwähnten Epigramm *A. Pal.* VII, 50. warnt solche die seine Bahn wandeln wollten: *Λείη μὲν γὰρ ἰδεῖν καὶ ἐπίκροτος, ἢν δέ τις αὐτὴν Εἰςβαίνῃ, χαλεποῦ τρηχυτέρη σκόλοπος*. Die Nachfolger haben ihn in zugespitzter Rhetorik weit überboten, hinter der alles was die Alten (z. B. Gell. VI, 3, 28. aus Lucilius) als gesuchten Einfall des Euripides rügen, sehr zurückbleibt; nicht leicht wetteifern sie mit ihm in den schönen pathetischen Figuren, welche die Rhetoren gern mit seinen 378 Stellen belegen. Einen überreichen Stoff gewährt die Beobachtung seiner Manieren, in denen der zierliche Stil ausartet und beliebte Formeln und Wendungen wiederholt, und zwar weniger die melischen Stellen, an denen Aristophanes *Ran*. 1316. sqq. witzig genug den Schwall und die schlottrige Phraseologie verspottet, als der Dialog. Hier sind aber Fragen der höheren Kritik berechtigt: man hat ehemals nicht geahnt wie verfälscht der Text dieses Dichters und von Interpolationen jeder Art erfüllt ist. Nauck und W. Dindorf haben ihn mit Erfolg von vielen wäfsrigen und werthlosen Zuthaten befreit; früher betrachtete die Mehrzahl aus Superstition den Tragiker als einen redseligen Rhetor oder seinen eigenen Kompilator, und kämpfte gegen den Verdacht der Interpolationen aus Nachdichtung und Reminiscenzen der routinirten Schauspieler (p. 120.) mit äufserster Zähigkeit. Belege bei Firnhaber Die Verdächtigungen Euripideischer Verse, in Phoen. und Medea beleuchtet (Lpz. 1840.), vergl. mit Witzschel *A. Soc. Gr.* II. 1. Die rechtmäfsigen und verdächtigen Wiederholungen behandeln zwei Bonner Diss. *De repetitionibus verborum in fab. Eurip.* von Wesener 1866. und Sybel 1868. Valckenaer wies hier zuerst den Weg. Die wichtigsten Eigenheiten und Neuerungen der Euripideischen Metrik, welche kein geringes System bildet, werden aus Hermann in *El. D. M.* und neueren Lehrbüchern der Metrik erkannt; ein monographischer Ueberblick bleibt zu wünschen. Für den Trimeter nützlich J. Rumpel Die Auflösungen im Trimeter des E. im Philol. Bd. 24. 407. ff. (von diesem Theil seiner Licenzen auch C. F. Müller *De pedibus solutis in dial. senariis A. Soph. Eur.*

Gott. 1866. p. 19. ff.) und über die verwandten Erscheinungen im trochäischen Tetrameter Bd. 28. Sonst sind einige Versmafse monographisch behandelt: wie Buchholtz *De Euripidis versibus anapaesticis*, Progr. v. Cottbus 1864. Wichtig ist endlich der Sprachschatz. Von einem Lexikon zum Euripides ist man noch sehr entfernt. Die Grundlagen legte dafür wenigstens der Index von Hesler in T. III. der Beckischen Sammlung; ein *Lexicon Euripideum* der Brüder Matthiae, L. 1841. ist bei T. I. stecken geblieben. Einen werthvollen Beitrag zur Kenntnifs der ausgedehnten, an Aeschylus anknüpfenden Wortbildnerei gab das Buch von C. R. Schirlitz *De sermonis tragici per Eurip. incrementis*. Partic. I. *Hal.* 1865. Reminiscenzen aus Homer sind mäfsig an Zahl und Belang: M. Lechner *De Homeri imitatione Euripidea*, *Erl.* 1864. p. 14. ff.

d. Tendenz und Dramaturgie.

6. Diese Züge der Charakteristik ergaben dafs Euripides nicht nur auf dem Boden der Ochlokratie stand, sondern auch vor anderen befähigt war die mit ihr anhebende geistige Bewegung zu verstehen und ihr sogar voran zu eilen. Er nahm in ihren Erscheinungen den Keim neuer Zustände wahr, welche die bisher im Staat oder in der Tradition gebundenen Elemente der Gesellschaft lösten und kühnen Wünschen im Sinne der Humanität eine freie Bahn eröffneten. Hier fand seine Reflexion einen reichen Stoff für sociale Fragen, und eine Reihe noch unversuchter Probleme trat ihm in dem Kreise der durch bürgerliches Gesetz beschränkten menschlichen Rechte näher. Solche besprach er auf Anlafs seiner Themen fast zusammenhängend, und seine Kritik berührte häufig genug die Stellung des weiblichen Geschlechts in der Hellenischen Welt, die Sklaverei, die Macht der materiellen Interessen, welche durch die Wechselfälle der kecken Ochlokratie fortdauernd 370 ihre frühere Bedeutung verloren, namentlich Adel, Erziehung und Reichthum. Einen noch umfassenderen Stoff bot ihm die Gährung in der fast entfesselten subjektiven Welt. Euripides hat sie nicht blofs mit scharfem Auge beobachtet und ihren Elementen auf den Grund gesehen, sondern auch ihre Thatsachen und Irrthümer zum Tummelplatz seiner Tragödie gemacht. Er war der erste Dichter

der in das innere Leben des Menschen unabläfsig einging: er forscht nach unserem sittlichen Beruf, er zergliedert die Leidenschaften und dringt in die dunklen Gefühle des Herzens. Seine Gesichtspunkte zeigen stets den reflektirenden Tragiker, seine Probleme gehören der Anthropologie. Hiernach konnte der Ton seiner Dichtung kaum anders als trübe sein, und man durfte nicht erwarten dafs ihre Gemälde zu wahrhaftem Abschlufs gelangten. Seine Zeit begann und schlofs mit einer Auflösung der Gesellschaft, sie war voll der Zerrissenheit und Parteiung in Politik, in sittlichen und religiösen Dingen, das Gemeinwesen wich nach wiederholten Staatsumwälzungen aus den Fugen der alten Ordnung, und der stille Glaube des früheren Geschlechts an ein ideales Gesetz verlor mit der allgemeinen Entartung seine Wurzel. Ein gründlicher Betrachter fand in diesen Trümmern Griechischer Herrlichkeit nichts als eine Geschichte der absoluten Willkür und Leidenschaft. Euripides sah eine zuchtlose Welt und behandelt ihren krankhaften Stoff; er selbst war weder krank und zerrissen noch unrein in Gefühlen und Tendenzen. Er empfand den Schmerz und das Unglück jener Tage mit aller Bitterkeit, zu der sein melancholischer Sinn neigte; doch vermag er die Voraussetzung eines vernünftigen Weltgeistes nicht aufzugeben. Daher zeichnet er die Anomalien der Gesellschaft und die Schäden eines in Mühseligkeit und Widerspruch verflochtenen Lebens; ihn verwirren die zuströmenden Zweifel und steigern seine Skepsis bis zum Uebergewicht einer trostlosen Stimmung; diese gibt seiner Kombination einen negativen Charakter und färbt die pathologischen Schauspiele des Dichters: 380 selten schliefst er rein und beruhigt ab. Als Sittenmaler setzt er stets die Thatsachen der Ochlokratie voraus, er schildert die Sophistik der Leidenschaft, aber auch ihre Wahrheit, und setzt ihre Gewalt in ein glänzendes Licht; seine Reflexion lebt in den Erfahrungen der Zeit, deren Kreis ihn umschliefst. Ihm entging nicht dafs seine bewegte Gegenwart mehr Elemente der Zukunft als positiven Boden enthielt, da sie mit kühner Zuversicht die Schranken

des Gleichgewichts durchbrach und alle Kraft im Genufs zusammennahm; er fühlte wohl dafs sie vor keiner Anforderung einer strengen Kritik bestehe. Kaum vermag er das Unglück, diese dem antiken Geschlecht neue Erscheinung, mit der Gerechtigkeit Gottes zu vereinigen; den Lauf und Ausgang menschlicher Geschicke fand er nicht mehr im Einklang mit Tugend und Frömmigkeit, sondern zwischen Glück und Unheil, Recht und Frevel schwankend, als nur die Keckheit und materielle Gewalt ein sicheres Prinzip zu besitzen schien. Seine Skepsis wächst noch mit dem heillosen Fortgang des Peloponnesischen Krieges. Ernstlich beschäftigt ihn daher der Zweifel, ob die moralische Verderbnifs und Trübsal des irdischen Lebens mit einer Weltregierung sich vereinigen läfst, und er sah nicht wie das sittliche Bewufstsein, worin unantastbar der religiöse Glaube ruht, aus dem grellen Zwiespalt zur Rechtfertigung Gottes gelange. Hierin ist er ein strenger und ehrlicher Forscher; unbewufst verwickelt ihn sein scharfes Rechtsgefühl in durchgreifende Bedenken, an denen andere sorglos vorüber gingen: nur verrathen sie mehr den grüblerischen Philosophen als den volksthümlichen Tragiker. Das Endliche, soweit es von Leidenschaft und subjektivem Pathos gefärbt in der Gesellschaft erschien, mit den ewigen Prinzipien zu versöhnen und durch reine Vernunftgründe zu vermitteln, ist eine stete *Tendenz* des Euripides. Darin liegt des Dichters Erhabenheit und *tragische Gewalt*, die manche Schwäche vergessen macht und Unebenheiten ausgleicht; auf diesem Standpunkt darf er der früheste *Romantiker* des Alterthums heifsen. Allein die Massen des Zufalls überraschen ihn und verdunkeln seinen Blick um so mehr, als er im Uebermafs an den Schattenseiten des Lebens haftet; die Spekulation des Dichters blieb 381 ein Fragment feiner religiöser Divination, da er am Scheideweg der antiken und modernen Bildung stand. Das Wirken der Intelligenz sah er in gebrochenem Licht, und er wagt oder weifs nicht die trüben pathologischen Zustände, deren Schauplatz ihm Athen war, in einen gröfseren Zusammenhang einzuordnen; kaum ahnt er dafs

das Hellenische Leben auf einem Gipfel angelangt bereits zum Niedergang neigte. Doch empfahl er zuletzt Resignation und Hingebung an Gott als unerschütterlichen Grund der sittlichen Dinge, während er die Freidenker und den Unglauben der damaligen Wissenschaft bekämpft. Eine reife Summe dieser inneren Erfahrungen hat er am Schlufs seiner Laufbahn in den Bacchae niedergelegt.

6. Die Menge der Ansichten über Reichthum und Armuth, über ihren moralischen oder politischen Einflufs, über Familienleben, Weiber, Sklaven und die verwandten Zustände (man lernt sie kennen aus der Diss. von A. Goebel *E. de vita privata ac domestica quid senserit*, Münster 1849.) war in der Ochlokratie durch die Frage, welche der Dichter systematisch erörtert, hervorgerufen, welcher Platz den natürlichen Menschenrechten in der politischen Gesellschaft zukomme. Man erstaunt zuerst den Ausspruch *Alexand. fr.* 16. (53) zu hören, dafs wir von Natur gleiches Recht und gleichen Anspruch haben, dafs aber die Satzung uns geschieden hat. Erfahrungen des Lebens liefsen ihn gründlich begreifen wie sehr die Armuth, aller Weisheit zum Trotz, schändet und drückt: *Erechth. fr.* 20, 16. Er bestreitet *Euryrth. fr.* 5. (378) das Vorurtheil wider νόθοι παῖδες, denn der bürgerliche Name habe keinen Einflufs auf die Geistesart. Nur in jener gährenden Zeit war ein Satz möglich wie *Alcmen. fr.* 8. τὸν γὰρ κάκιστον πλοῦτος εἰς πρώτους ἄγει, oder *Andromed. fr.* 23. dafs der Sklav durch Reichthum den freien aber unbemittelten Mann überbieten kann. Doch mufste seine Reflexion nach allen Seiten vorzugsweise die gesellschaftliche Stellung der Frauen beurtheilen: er besprach unabläfsig was daran krank und schief, und was zu wünschen sei; wir lafsen auf sich beruhen ob der aus persönlichen Erfahrungen genährte, von Aristophanes (*Thesm.*) trefflich ausgebeutete, von Neueren übertriebene Weiberhafs des Dichters (Lenz E. kein Feind der Weiber, N. Bibl. d. schönen Wiss. Bd. 58. Böttiger Aldobr. Hochz. p. 131. ff. Braut *E. mulierum osor*, Berl. Diss. 1859.) dabei mitgeredet hat. Immer darf man für seine schroffsten Aeufserungen einen objektiven Rückhalt voraussetzen, und nicht bezweifeln dafs wenn bei diesem Dichter die Frauen geistig und sittlich verkommen erscheinen und gegen die Männer in den empfindlichsten Nachtheil treten, ihm die thatsächlich bezeugte 382 Zurücksetzung und Verderbnifs der Weiber in Athen vorschwebt. Theilnehmend beklagt er das Geschick der Frauen, des unseligsten Geschlechts auf Erden, von denen man hört dafs sie noch im günstigsten Fall einige Stufen unter dem schlechtesten Mann (*Ino fr.* 8. cf. *Oedipi fr.* 5.) stehen und den geringsten Antheil

am Schönen, den reichsten am Laster haben. Den gebildeten traut er am wenigsten, *Alope fr.* 7. Da nun seine Dramaturgie den Weibern nicht selten einen sehr vorgeschobenen Platz anweist und auf sie fast die ganze Last einer bösen Kollision überträgt, so neigt Euripides oft zur härtesten Beurtheilung (*Hipp.* cf. *Aeoli fr.* 15. *Beller. fr.* 12.), das Weib verdammt er als der Uebel gröfstes, mit dem uns Gott nichts gutes erwies (*fr. inc.* 53. oder 1045.), und seine Medea vereinigt in grellster Zeichnung soviel als Mitleid und Mifsgunst zugleich ersinnen konnten. Er versteigt sich sogar zu Seltsamkeiten (*Ion.* 843. σοφαὶ *Med.* 385. *Hipp.* 616. ff. *Ino fr.* 13.), geräth aber auch in Schwankungen, wenn er gerecht sein will, *Hec.* 1138. *Protesil. fr.* 3. Man weifs nicht ob daran bisweilen Temperament oder Erinnerungen an eigenes Erlebnifs theilhatten. Dieser selbe Dichter blickt gleichwohl tiefer: mit warmer Empfindung rühmt er die schönen Seiten des Ehestandes, und kein Naturgenufs scheint ihm so hoch zu stehen als Kindersegen, *Med.* 1090. ff. *Alc.* 880. ff. *Dan. fr.* 2. 3. *fr. inc.* 148. (900) Gemüthlich klingt unter anderem der Schlufssatz von *Dan. fr.* 2. καὶ συννεάζων ἡδὺ παῖς νέῳ πατρί. Man bemerkt auch wie systematisch er in der Tetralogie der Alkestis die Varietäten und verschiedenen Charaktere des Weibes zu schildern unternahm. Die zweite Melanippe besprach den Ehestand wie es scheint unter vielen Gesichtspunkten. Mehrere seiner Ansichten haben zusammengestellt E. v. Lasaulx Zur Gesch. u. Philos. der Ehe bei d. Gr. München 1852. p. 72. ff. und Goebel in d. Diss. *Eurip. de vita privata ac domestica quid senserit* p. 17—45. Ein allgemeines Interesse fand aber seine Charakteristik der Liebe, mochte sie nun in den Schranken der natürlichen Empfindung sich halten oder in gewaltsamen Konflikten und in Sophisterei der Leidenschaft auftreten. Seine Dramen verherrlichten zuerst die Gewalt einer reinen sittlichen Liebe, sie begründeten in hinreifsenden Schilderungen und beredten Aussprüchen die Naturwahrheit jenes oft entwickelten Motivs, dafs die Liebe mächtiger als die Willenskraft und der nüchterne Verstand sei: ἤρων· τὸ μαίνεσθαι δ' ἄρ' ἦν ἔρως βροτοῖς *fr.* 161. oder *Antig. fr.* 7. *Dictys fr.* 7. καὶ γὰρ οὐκ αὐθαίρετοι βροτοῖς ἔρωτες οὐδ' ἑκουσία νόσος. Berühmte Sentenzen über die Stärke des Eros *Auge fr.* 3. *Andromed. fr.* 11. Der Dichter nutzte dafür mit Glück manchen abenteuerlichen Mythos, namentlich des Perseus, und in keinem Drama war der romantischen Empfindsamkeit so sehr vorgegriffen als in der erotischen *Andromeda*, welche früh und spät die Zuhörer entzückte. Sie hat darum die witzigsten Parodien und die Kritik der Komödie herausgefordert, und Aristophanes zog aus solchen paradoxen oder damals unverstandenen Gedanken und Sittengemälden einen wirksamen Stoff für Polemik (*Nub.* 1375. *Ran.* 1070. ff. 1105. ff.),

denn auf dem antiken Standpunkt darf er mit Recht (*Ran.* 1055.) behaupten, vor Euripides habe kein Tragiker ein liebendes Weib zum Thema gemacht. Niemand wird wol den Komiker tadeln, weil er unterliefs oder keine Neigung hatte, was jetzt der Alterthumsforscher mühsam aus dem zertrümmerten Nachlafs unternimmt, aus der Mehrzahl der ihm vorliegenden Tragödien, aus den hervorstechenden Schilderungen und Sentenzen ein Ver-
383 ständnifs dieser fremdartigen Idee zu diviniren. Euripides aber hat an seinen höchst verschiedenen weiblichen Charakteren (Fr. Schlegel Gr. u. Röm. p. 347. ff.) vorzüglich die krankhaften Erscheinungen der Liebe hervorgehoben. Doch stellt er auch neben die sinnliche Leidenschaft einen hohen tugendhaften Trieb, und ermahnt die Jugend mit Besonnenheit nach der erotischen Weihe zu trachten, *Dictys fr.* 8. *Oed. fr.* 3. *fr. inc.* 165. Die Gefühle der Gatten-Geschwister-Kindesliebe (über die Natur der *μήτηρ φιλότεκνος* treffend *fr.* 1004.) sind von ihm zuerst aus reinen Motiven und in wirksamen Scenen mit ebenso viel Gemüth als psychologischem Blick entwickelt worden. Das Pathos der Mutterliebe hat er glücklich zum Mittelpunkt seines Kresphontes gemacht, weniger fein aber nicht ohne kräftige Wirkung im Ion.

Der Streit des sinnlichen Menschen, der Leidenschaft gegen das Gesetz oder das weltliche Gebot im Staat, gegen das sittliche Gefühl und die Stimme des Gewifsens (berührt p. 409.) ist ihm der stärkste Hebel seiner pathologischen Kunst geworden. Alles sagen die kecken Worte *Hippol. vel. fr.* 1. (436) *Ἔγωγέ φημι καὶ νόμον γε μὴ σέβειν | ἐν τοῖσι δεινοῖς τῶν ἀναγκαίων πλέον*, und die verwegene, mit Beifall gehörte Sentenz *Aeoli fr.* 11. *τί δ' αἰσχρόν, ἢν μὴ τοῖσι χρωμένοις δοκῇ;* Noch schärfer lautet im Ton der Sophisten *fr. inc.* 171. (912) *ἡ φύσις ἐβούλεθ', ᾗ νόμων οὐδὲν μέλει.* Für den fruchtlosen Kampf wider das sittliche Gebot klassisch *Chrys. fr.* 1. *Λέληθεν οὐδὲν τῶνδέ μ' ὧν σὺ νουθετεῖς, | γνώμην δ' ἔχοντά μ' ἡ φύσις βιάζεται*, was im nächsten Fragment bezeichnet wird als *θεῖον κακόν, | ὅταν τις εἰδῇ τἀγαθόν, χρῆται δὲ μή*, und die berühmten Verse *Med.* 1078—80. deren Uebersetzung das Ovidische, *Video meliora proboque, deteriora sequor.* Euripides tritt offen den schon wankenden konventionellen Zuständen entgegen, und folgt dem Drange seiner Zeit; wenn er daher das Naturrecht der Leidenschaft seinen Zeitgenossen vorträgt, welche bereits das unbedingte Recht der Subjektivität anerkannten, so redet er nicht aus überreiztem Gefühl, sondern spricht das Bewufstsein oder die Logik historischer Thatsachen aus. Dafs die Macht des Stärkeren über den Frommen siegt, der weniger wagt und in materiellen Mitteln zurücksteht, diese Wahrheit jener Tage hat der Dichter unverholen in ihren Konsequenzen aufgedeckt. Daher *Hipp.*

vel. fr. 2. *Οὐ γὰρ κατ' εὐσέβειαν αἱ θνητῶν τύχαι, | τολμήμασιν δὲ καὶ χερῶν ὑπερβολαῖς | ἁλίσκεταί τε πάντα καὶ θηρεύεται. Phoen.* 527. *εἴπερ γὰρ ἀδικεῖν χρή, τυραννίδος πέρι | κάλλιστον ἀδικεῖν, τἄλλα δ' εὐσεβεῖν χρεών*, zu erläutern aus *Belleroph. fr.* 21. Unverschleiert vernimmt man die Sophistik der Begierde *Philoct. fr.* 6. *Ὁρᾶτε δ' ὡς κἀν θεοῖσι κερδαίνειν καλόν, | θαυμάζεται δ' ὁ πλεῖστον ἐν ναοῖς ἔχων | χρυσόν· τί δῆτα καὶ σὲ κωλύει λαβεῖν | κέρδος, παρόν γε κἀξομοιοῦσθαι θεοῖς;* ähnlich der Argumentation *Hipp.* 451—59. 384

Daran grenzen die trüben Gedanken über die **Mühseligkeit des Lebens**, auf deren Grunde die pathologische Tragödie steht. Der Grundton so vieler Stellen ist: überall Noth und kein Ende. Beginnt doch sogar das grofse Bruchstück aus dem *Autolycus: κακῶν γὰρ ὄντων μυρίων καθ' Ἑλλάδα.* Mit anderen Worten *fr. inc.* 122. (957) *ὁ βίος ὄνομ' ἔχει, πόνος γεγώς.* Summarisch besagt dieses das Vorwort des Orestes, aufser zahlreichen Sätzen über endlose Verworrenheit des Lebens unter den Wechselfällen und Widersprüchen der Leidenschaft: *Rhadam. fr.* 1. *fr. inc.* 160. Statt vieler *Antiop. fr.* 41. (210) *φεῦ φεῦ, βροτείων πημάτων ὅσαι τύχαι | ὅσαι τε μορφαί· τέρμα δ' οὐκ εἴποι τις ἄν.* Doch ermahnt er seine weichliche Zeit vor Mühen nicht zu scheuen, den schlaffen Genufs hintan zu setzen: reich war an solchen Aeufserungen eins seiner spätesten Dramen Archelaus; man vergl. *Erechth. fr.* 9. und vor allen die männliche Sentenz *fr. inc.* 51. Was ihn aber drückt und er im ewigen Wechsel menschlicher Dinge vermifst, das ist jene Klarheit und leitende Richtschnur, welche sonst im Gebiet der Natur walte, *Hipp.* 1102. *Beller. fr.* 27. Eher fand er sich in den Kreislauf unserer Schicksale, wo Glück mit Unglück wechselt und selbst unverhoffter Zufall sich einmischt, *Aeoli fr.* 21. *Andromed. fr.* 26. *Beller. fr.* 25. 26. *Ino fr.* 18. vgl. p. 408. Daran erinnert noch eine fünfmal gesetzte Formel beim Schlufs. Auch scheint ihm dafs der Naturgeist gleichsam aus Ueberdrufs den menschlichen Dingen keinen zu langen Bestand verleihen wolle, *fr. inc.* 68. (1058) *ὁ γὰρ θεός πως, εἰ θεόν σφε χρὴ καλεῖν, | κάμνει ξυνὼν τὰ πολλὰ τοῖς αὐτοῖς ἀεί*, vielleicht gar sein Spiel mit dem gebrechlichen Menschen treibe, *fr. inc.* 115. (925) *πολλαῖσι μορφαῖς οἱ θεοὶ σοφισμάτων | σφάλλουσιν ἡμᾶς, κρείσσονες πεφυκότες.* Dennoch warnt er dafs man nicht alles den Göttern aufbürde, *τὸ ῥᾷστον εἴπας, αἰτιάσασθαι θεούς, Archel. fr.* 24. Zwar mochte das endliche Leben, das er für ein Sterben hielt, ihn weniger bekümmern; aber mancher wehmüthige Gedanke kehrt hier beharrlich wieder: es wäre besser nicht geboren sein, man solle daher den scheidenden glücklich preisen (*fr. inc.* 148. glänzend *Beller. fr.* 20. *Cresph. fr.* 13.), auch möge dem Menschen, der doch die Widerwärtigkeiten befser als das Gegentheil ertrage, selbst ununter-

brochenes Leid wünschenswerther als Schwankungen des Glücks sein, *Herc.* 1291—93. *Iph. T.* 1117—20. not. Valck. *Diatr.* p. 229. Ohnehin liebt er keinen heiteren Lebensgenufs, nicht einmal Freuden des Males oder das sympotische Lied, *Med.* 190—203. Weniger begreift man warum er so nachdrücklich die Turnübungen der Spartanerinnen und die Schauspiele gymnastischer Kunst in den nationalen Panegyren (*Autolyci fr.* 1. *Androm.* 599.) tadelt. Auf dergleichen Uebertreibungen und asketische Paradoxe stichelt 385 Aristophanes *Nub.* 416. 1361. mit feinem Witz. Was ihn aber irrt und erschüttert, ist das harte Loos des Gerechten, wenn man das glückliche Geschick der Bösen gegenüber hält: *Scyr. fr.* 2. *Φεῦ, τῶν βροτείων ὡς ἀνώμαλοι τύχαι. | οἱ μὲν γὰρ εὖ πράσσουσι, τοῖς δὲ συμφοραὶ | σκληραὶ πάρεισιν εὐσεβοῦσιν εἰς θεούς κτλ.* Also schwebt ihm stets das sittliche Moment in der Geschichte vór, aber die Rechtfertigung Gottes aus einem stabilen Prinzip war ihm problematisch. Dieser ideale Hintergrund den die Skepsis nicht verdunkeln kann, bestimmt das Interesse seiner Tragödien, und erfüllt sie mit jenem tragischen Grundton, den Aristoteles als Eigenthum des Euripides rühmt *Poet.* 13, 9. 10. *διὸ καὶ οἱ Εὐριπίδῃ ἐγκαλοῦντες τὸ αὐτὸ ἁμαρτάνουσιν, ὅτι τοῦτο δρᾷ ἐν ταῖς τραγῳδίαις καὶ πολλαὶ αὐτοῦ εἰς δυςτυχίαν τελευτῶσιν. τοῦτο γάρ ἐστιν ὥςπερ εἴρηται ὀρθόν. σημεῖον δὲ μέγιστον· ἐπὶ γὰρ τῶν σκηνῶν καὶ τῶν ἀγώνων τραγικώταται αἱ τοιαῦται φαίνονται, ἂν κατορθωθῶσιν. καὶ ὁ Εὐριπίδης εἰ καὶ τὰ ἄλλα μὴ εὖ οἰκονομεῖ, ἀλλὰ τραγικώτατός γε τῶν ποιητῶν φαίνεται.* Diese Bezeichnung eines *τραγικώτατός* unter den Tragikern ist viel aber unnütz besprochen worden: s. Susemihl Einleit. zu s. Ausgabe der Poetik p. 21. ff. Aristoteles meint dafs Euripides auf der Bühne die gröfste Wirkung hervorbringt, wenn er auch die Handlung zersetzt oder (wie Freytag sagt) in Handhabung der dramatischen Einheit gewifsenlos ist. Deshalb schützt er ihn auch gegen die Tadler, denen seine Tragödien mit unglücklichem Ausgang mifsfielen.

Endlich sah Euripides, als er eine Rechtfertigung für die Wirren des menschlichen Lebens suchte, dafs er sie wenigstens aus dem Schicksalsglauben seiner Vorgänger nicht herleiten konnte, weil dieser einer jeden rationalen und moralischen Beurtheilung widerstrebt. Nirgend existirt für ihn ein Schicksal; der Vorwurf (Jacobs zu Sulzer V. 367.) dafs seine Tragödien nur menschliche Geschichten und Leidenschaften, nicht die grofsartigen Lehren des Schicksals spielen, erledigt sich von selbst. Zwar fällt bisweilen ein Schatten des Fatum auf die Katastrophe, wie wenn die *Λύσσα* das Werkzeug des bösen Verhängnisses im *Herc. f.* wird und zur schwarzen That antreibt, oder Hippolytus durch die Rache der Aphrodite fällt, der auch seine schützende Gottheit nicht widerstreben kann, *ἔχεις γὰρ*

μοῖραν, *ἣ διεφθάρης Hipp.* 1436. cf. *Bacch.* 1347. Allein wenn Euripides sich solcher Figuren bedient, so waren sie blofs ein dramaturgisches Mittel, um den Fortgang und die Katastrophe leidenschaftlicher Zustände sinnlich zu machen. Die mythischen Götter traten daher wol als Kunstmittel ein, bedeuten aber nichts auf dem ethischen Gebiet; vielmehr rügt der Dichter die Fabeln, welche ihnen niedrige Wollust, sinnliche Leidenschaft und Rache, kurz Gedanken und Thaten des gewöhnlichen Menschen aufbürden, als Erfindungen unglücklicher Dichter, und seine Kritik verfolgt solche Fiktionen ohne Schonung, *Androm.* 1161 – 65. *Iph. T.* 380. ff. *Herc.* 1341—46. *El.* 737. 1246. *Auge fr.* 2. Mit feinem Gefühl zieht er deshalb den Apollon aus der verfänglichen Aktion im Ion und läfst dafür Pallas eintreten. Vielleicht ist aus anderen Motiven seine Feindschaft gegen Priester und Wahrsager, einen in der Ochlokratie mächtigen Stand, abzuleiten; man weifs dafs diese Personen aufs bitterste von den Komikern wegen ihres Einflufses und Eigennutzes angegriffen wurden. Der Dichter scheint sie nur als Lügenpropheten zu verachten, die von einer falschen und betrügerischen Theologie zehren, *Iph. A.* 956 – 58. *T.* 570—75. In geistlichen Sachen rieth er der eigenen Ueberzeugung zu folgen: klassisch *fr. inc.* 128. (963) *μάντις δ' ἄριστος ὅςτις εἰκάζει καλῶς.* Aehnlich schliefst er einen heftigen Ausfall auf die priesterliche Weisheit mit dem Ausspruch *Hel.* 763. *γνώμη δ' ἀρίστη μάντις ἥ τ' εὐβουλία.* Mit der anmuthigsten Offenheit heifst er *Ion.* 439 – 51. fordern, dafs wenn die Götter über Menschen erhaben sein wollen, sie sich auch im Thun würdig bewähren und den Sterblichen ein tadelloses Beispiel geben müfsen. Eine Summe dieser Gedanken ist der Satz *Belleroph. fr.* 23. *εἰ θεοί τι δρῶσιν αἰσχρόν, οὐκ εἰσὶν θεοί.* Daher wagt er zu sagen dafs den mythischen Zeus bisweilen die reine menschliche Tugend beschämt (*Herc.* 339—47.), und seine Verehrung blofs auf der Tradition beruht: derb hiefs es im Anfang der ersten Melanippe, *Ζεὺς ὅςτις ὁ Ζεύς, οὐ γὰρ οἶδα πλὴν λόγῳ κλύων.* Dieser Name war ihm daher nur für ein kosmogonisches Prinzip brauchbar, Valck. *Diatr.* p. 46. Endlich ist auch ihm wie den Sokratikern *θεοὶ* mit *θεὸς* gleichbedeutend. Cf. E. Müller *Euripides deorum popularium contemptor*, *Vrat.* 1826.

Daraus flofs das Resultat, dafs unser religiöser Glaube nur in uns selbst, in unserem sittlichen Bewufstsein wurzelt und das Sittengesetz sein Prüfstein ist. *Hec.* 799. *ἀλλ' οἱ θεοὶ σθένουσι χὠ κείνων κρατῶν | νόμος· νόμῳ γὰρ τοὺς θεοὺς ἡγούμεθα, | καὶ ζῶμεν ἄδικα καὶ δίκαι' ὡρισμένοι.* Gerechtigkeit ist ihm eine Bedingung, Ungerechtigkeit (*Peliad. fr.* 3.) kommt auf Rechnung der Menschen; an Gott glauben (*θεὸν νομίζειν — ἡγεῖσθαι* Valck. *de Aristob.* p. 3. 4.) heifst, das göttliche Walten im menschlichen

Lebenslauf erkennen und bestätigt sehen. Darum ergriff ihn die Frage, die keinen früher so lebhaft beschäftigt hatte, wieweit göttliche Weisheit oder planlose Willkür im Leben der Menschen walte. Wenn aber Gott in unseren Schicksalen gerechtfertigt sein soll, so verwirrt und trübt sich der Blick des Dichters, sobald er an die Widersprüche seiner bösen Zeit denkt. Er fordert dafs ein strenges Gericht über die Frevler (*fr. inc.* 42. mit dem Schlufssatz: *κακὸν γὰρ ἄνδρα χρὴ κακῶς πράσσειν ἀεί*) ergehe, dies um so mehr als bei Gott das unerbittliche Recht vor der Gnade gilt, *fr. inc.* 3 a. (1030) Nun aber vermifst er im Lauf dieser Welt, wo die Loose der Guten und Bösen einem blinden Zufall unterliegen, eine rechtmäfsige moralische Genugthuung. Stellen bei Valck. *in Hipp.* 1102. *Diatr.* p. 185—187. Darauf gehen manche herbe Sentenzen: *El.* 583. *ἢ χρὴ μηκέθ' ἡγεῖσθαι θεούς, | εἰ τἄδικ' ἔσται τῆς δίκης ὑπέρτερα*, cf. *Phrixi fr.* 9. *fr. inc.* 187. Umständlich erörtern die *Troades* das Für und Wider dieses Themas; bündig *Beller. fr.* 21. mit dem kecken Vorwert: *Φησίν τις εἶναι δῆτ' ἐν οὐρανῷ θεούς· | οὐκ εἰσίν, οὐκ εἴσ'*, verwandt den anonymen Trimetern *ap. Simplic. in Epict.* p. 223. (*fr. adesp.* 388. *N.*) *Τολμῶ κατειπεῖν, μήποτ' οὐκ εἰσὶν θεοί· | κακοὶ γὰρ εὐτυχοῦντες ἐκπλήσσουσί με.* Eine solche Skepsis verräth offenbar einen anderen Standpunkt als ihn der 387 atheistische Dichter des *Sisyphus* hat. Immer hält Euripides an einer strafenden höheren Gerechtigkeit fest (*fr. inc.* 144. *ἀλλ' ἔστι, κεἴ τις ἐγγελᾷ λόγῳ, | Ζεὺς καὶ θεοὶ βρότεια λεύσσοντες πάθη*, cf. *Alcmaeon. fr.* 16.), aber seiner Ungeduld erscheint sie verspätet (*Phrixi fr.* 8. *fr. inc.* 2.), langsam und auf Mufse wartend, ein Kind der Zeit (*τήν τοι Δίκην λέγουσι παῖδ' εἶναι χρόνου*, *Antiop. fr.* 16.), und er verwundert sich über den tumultuarischen Lauf dieser Welt, worin es bunter als billig hergeht. Daran aber hält er fest dafs die Gottheit wenn auch ungesehen uns zur Seite bleibt (bei Nauck *fr.* 257.): denn überall schaut er nach dem Auge der göttlichen Gerechtigkeit. Nur ihre Hand vermifst er oftmals und beruhigt sich nicht so leicht als Menander *Com.* IV. p. 120. *Οἴει τοσαύτην τοὺς θεοὺς ἄγειν σχολήν, | ὥστε τὸ κακὸν καὶ τἀγαθὸν καθ' ἡμέραν | νέμειν ἑκάστῳ;* Auf der anderen Seite rügt er den naiven Wahn der Athener, als ob Zeus in ein Schuldbuch die begangenen Sünden eintragen lasse, sobald aber die Stunde der Abrechnung gekommen sei, die Strafen verhänge: dafür werde kein Buch, kein Gott ausreichen; wer aber sehen will, könne schon hier die Dike nahe sehen, *Melanippe fr.* 12. Er ist also wie viele Zeugen chaotischer Revolutionen an der Geschichte, nicht an den Idealen irre geworden. Darum läfst er die Zuversicht in göttlichen Problemen nicht gelten (*Philoct. fr.* 7. *ὅστις γὰρ αὐχεῖ θεῶν ἐπίστασθαι πέρι, | οὐδέν τι μᾶλλον οἶδεν ἢ πείθει λέγων*), sondern

wurde geneigt mit einer gelinden Vermittelung sich zu beruhigen: *Hipp.* 1115. *δόξα δὲ μήτ' ἀτρεκὴς μήτ' αὖ παράσημος ἐνείη.* Zuletzt blieb ihm in der Mitte zwischen dem Zweifel und dem klügelnden Unglauben (*τὸ σοφὸν*) die Resignation und Selbstverleugnung, welche dem Glauben an die seit aller Zeit waltende dämonische Macht alle Skepsis opfert und eine solche Hingebung als leichtes Opfer empfiehlt: besonders *Bacch.* 395. 884. ff. 900. ff. Hiezu Stellen in p. 408. fg.

e. Oekonomie, Prolog, Dialog, Chorlieder, Epilog.

7. Die straffe Haltung der antiken Tragödie kennt Euripides nicht. Auch hierin folgt er der Ochlokratie, welche keinen gebundenen und genau stimmenden Haushalt besafs und wenig bemüht war ihren Reichthum an geistigen und materiellen Mitteln zu beherrschen. Kaum ist ihm daher ein harmonisches Kunstwerk mit strenger Gliederung und in symmetrischem Bau gelungen, schon weil seine Dichtung keinen festen substanziellen Boden hat, und weder aus dem Mythos hervorging noch im Schicksal wurzelt. Zwar ist sein Mythenkreis (p. 169.) ausgedehnt, und mit grofser Erfindsamkeit hat er ihn feiner durchgebildet und mannichfaltiger ausgebaut als irgend ein anderer Tragiker, zuletzt noch die jüngsten, 388 von Dichtern wenig gefeierten Sagen auf die Bühne gebracht. Denn er wetteiferte nicht blofs mit Aeschylus und Sophokles, wenn er auch geringe Vorliebe für Charaktere des alten Epos in den hervorstechenden Mythen der Heroenfabel beweist, und versuchte sich selbst an den hochpathetischen Verhängnissen der Fürstenhäuser, sondern bereicherte den überlieferten Bestand mit unversuchten Themen und fesselnden Motiven ethischer Art, die den romantischen Kollisionen und der Kontroverse günstig waren. Die Bühne gewann eine grofse Zahl von Stoffen mit reichen geistigen Interessen, deren Schlagkraft der Leser nicht völlig ahnt, aber die mythische Welt verlor ihren idealen Glanz und Euripides bevölkerte sie mit Figuren, die seiner Gegenwart entsprachen; auch wird er von den wissenschaftlichen Gesichtspunkten der Anaxagorischen Philosophie zu sehr beherrscht, um das Alterthum in seiner grofsartigen Kraft und Einfalt mit Hingebung aufzunehmen. Seine Gefühle

sind weich und voll von Humanität, aber einem Mythos mit schroffem Charakter, in deſsen Hintergrund ein düsteres Verhängniſs stand, nicht gewachsen; die herben Gedanken der alten Zeit hat er in seinem Sinne mehrmals aber keineswegs glücklich umgeformt, wovon die Vergleichung Sophokleischer Themen mit den verlorenen Dramen Antigone und Oedipus einen Begriff gibt. Die Götter schwinden vor einer abstrakten Intelligenz, die Heldenwelt ist fadenscheinig geworden, die mythischen Figuren sind verblaſst und machen häufig den Eindruck schattenhafter Figuren ohne Fleisch und Blut. Hier waltet nicht mehr das Schicksal sondern der Mensch in seiner Willkür und Leidenschaft; die Charaktere des Euripides (p. 163.) muſsten ohne das machtvolle Pathos und den Schwung einer kräftigen Vorzeit, woraus einst die tragische Kunst ihre volle Nahrung zog, reden und handeln. Seinen Personen mangelt daher die Nothwendigkeit und innere Konsequenz, sie sind Geschöpfe seiner Dramaturgie, bedingt durch Subjektivität und Eigenwillen, nicht durch einen höheren Zweck, und verkörpern die Macht des Leidens und der Leidenschaft; mindestens gewinnen die weiblichen Rollen durch Thatkraft und ihre Persönlichkeit tritt hervor. Die Charaktere besitzen überhaupt wenig von individueller Festigkeit und zur fürstlichen Würde fehlt ihnen viel; der Mangel an persönlichem Gehalt erklärt warum alle Charakteristik flüchtig bleibt und selten über einen Umriſs hinaus geht. Sie sind niemals markig und selbständig genug, 389 öfter schwächlich und seicht, nur auf bürgerlichem Standpunkt wahr und mehr mit reflektirender Beredsamkeit als mit sittlichem Feuer ausgestattet. Bisweilen sanken sie sogar auf die Lumpen des Bettlerstandes herab, und dieselben Personen erlitten nach Bedürfniſs eine wandelbare Darstellung. Dennoch bot der geistreiche Dichter manches was für die mangelnde Kraft entschädigen konnte: vor allem die Naturwahrheit der wechselvollen Empfindung und die Stärke der Leidenschaft mit ihren Widersprüchen, wovon man in der antiken Tragödie selten eine Spur antrifft. Hier fand sich als Ersatz ein reiches Detail in

feiner Charakteristik. Die Fassung der Mythen und Charaktere dient aber der pathologischen Kunst und einem durchgreifenden Plan in dem von diesem Dichter geschaffenen (p. 193.) Intriguenspiel der verflochtenen Tragödie. Dies ist die Seite worin Euripides sich als Künstler zeigt und ein schöpferisches Talent entwickelt. Zunächst wurden dafür Mythen in beträchtlicher Zahl überarbeitet, zum Theil in ihren geistigen Zügen umgebildet und mit einem ideellen Gehalt erfüllt. Dann gruppirt ein künstlich angelegter Plan die handelnden Charaktere; ihre Bedeutung hängt am Grade des Pathos, das ihnen zugemessen wird. Sie sind nicht immer richtig abgestuft, wohl aber durch einen sentimentalen Ton gehoben und interessant, indem kühne Leidenschaft und anomale Geschicke des Lebens das Mitgefühl erregen. Eine gröfsere Vollendung und Tiefe besitzen die weiblichen Charaktere und verwandte Charakterbilder der Jugend, unter denen die Zeichnung eines sittenreinen Wesens im Ion hervorragt; sie sind seinen männlichen weit überlegen, und niemand vor Euripides hat Charaktere der Frauen auf der Bühne so vielseitig und mit solcher Zartheit dargestellt. Hier und auf anderen Punkten merken wir wie sehr Euripides der modernen Empfindung sich nähert. Aber alle rührende Wahrheit schützt ihn nicht vor den Schwächen eines empfindsamen Pathos, und manche seiner handelnden Personen zerfliefst in weicher, selbst weinerlicher Feinheit. Hiezu hat das von Euripides eingeführte Motiv der Liebe nicht wenig beigetragen. Er entwickelt nun zwar die Virtuosität eines psychologischen Malers, beleuchtet aber nur die vom Strom der Leidenschaft bewegten Gruppen; sonst versäumt er die dramatischen Figuren abzustufen und mit strenger Ausmefsung der Persönlichkeit einander sorgfältig einzuordnen. Am wenigsten vermag er eine Mitte zwischen Zuviel und Zuwenig zu halten; vielfach übertreibt er, weil er die moralischen Kontraste reichlich häuft und die Reden aufser Verhältnifs dehnt, sogar Sätze der Wissenschaft durch Frauen vortragen läfst. Dieser Uebelstand deutet auf wesentliche Mängel seines

Plans. Da die Begebenheiten nicht mehr dem Gesetz einer Kausalität folgen oder in strengem Zusammenhang sich verknüpfen, so flossen sie häufig nach Art eines Aggregats in einander; man vermifst Sparsamkeit, und erstaunt wie vielen Stoff er sorglos und zum Nachtheil einer gründlichen Wirkung verbraucht, um interessante Scenen zu wechseln, welche nicht dem Grundgedanken dienen, sondern die Kontraste des Pathos malen. Dieses Unmafs eines überladenen Plans, welches durch Episodien die Grenzen des Themas (wie namentlich in den Phoenissen) verrückt, sollte die Verflechtung der geheimen Fäden in der sittlichen Welt anschaulich machen, und beiläufig auf die verborgenen Wege der Gottheit im unklaren Lebenslauf der Menschen hinweisen. Wenn er daher vielfältig rührt und überrascht, so mufs doch die Vielheit der geschichteten tragischen Akte den Eindruck schwächen und die Spannung verflüchtigen. Nicht gering ist also die Ungleichheit seiner Arbeit, die Verschiedenheit seiner Dramen: aber niemand zeigte solche Feinheit in der Anlage von Peripetien und verwickelten Situationen, niemand weifs besser die Sympathien zu steigern und Erwartungen zu spannen, bis der eng geschürzte Knoten in genugthuender Weise (häufig mit glücklicher Benutzung der *ἀναγνωρίσεις*) gelöst wird. Diese 391 Kunst die Katastrophe durch eine Folge sichtbarer oder geheimer Hindernisse vorzubereiten und unaufhaltsam auf einen Höhepunkt zu treiben, hat den tragischen Mechanismus vervollkommnet und allen Bühnen überliefert; schon die neuere Komödie verfuhr regelmäfsig nach demselben Plan. Soweit hat Euripides die Tragödie dem Zuschauer menschlich nahe gerückt; er ist uns verständlicher und steht unserem Gefühl näher als die beiden antiken Meister.

7. Die Wahl der Mythen und den Geist in dem der Dichter diese trocken gelegten Hüllen der Poesie behandelt charakterisirt vor anderen Welcker p. 457. ff. Das Detail seiner Oekonomie (*εἰ καὶ τὰ ἄλλα μὴ εὖ οἰκονομεῖ Aristot.*) haben die Kunstrichter Alexandrias, deren Stellen von Trendelenburg (oben p. 1.) gesammelt worden, oft und stark getadelt, namentlich den Aufwand an pathetischen Reden und Mitteln, um zu rühren oder zu gefallen. Schol. *E. Or.* 128. *ἐφελκυστικὸς γάρ ἐστιν ἀεὶ*

μᾶλλον τῶν θεατῶν ὁ ποιητής, οὐ φροντίζων τῶν ἀκριβολογούντων. Schol. *Phoen.* 1485. τίνι γὰρ ἀπολογεῖται εἰ μὴ τῷ θεάτρῳ; cf. Schol. 88. ibi Valck. Schol. Soph. *Oed. R.* 264. Dahin gehört der Vorwurf eines Bettelpoeten, welcher seine Helden im Elend zeigt (an einem Register derselben belustigt sich Aristophanes unter heiteren Witzen in den Acharnern) und mit Lumpen behängt, sogar Elektra zur Frau eines Landmannes erniedrigt: ὦ πτωχοποιὲ καὶ ῥακιοσυρραπτάδη *Ran.* 850. ὅλως ἐν πᾶσιν Εὐριπίδης πτωχοποιός ἐστιν Schol. *Phoen.* 1539. Man begreift vielleicht dafs diese stattliche Lumpen- und Polterkammer einem Dichter gefiel, welcher dem Geiste des heroischen Zeitalters fern stand; man begreift aber nicht die von Neueren ersonnene Rechtfertigung, als ob die Helden im tiefsten Elend verklärt und zu Mustern der Moral erhöht würden. Allein die bettelhaften Figuren im Unglück sind ein geringerer Uebelstand als die herabgewürdigten Charaktere der heroischen Welt, an ihrer Spitze Menelaus und seine Tochter Hermione; soweit darf ihn Rapp für den Komiker in der Tragödie erklären. Gleich sehr verkannt oder verzerrt sind die so strengen Vorstellungen der alterthümlichen Zeit von der Blutrache, von den Eumeniden, die sich Orestes (*Or.* 268.) mit dem von Apollon verliehenen Bogen abwehren will. Nur Freytag war geneigt, was man sonst dem Euripides zur Last legte, lieber den alten epischen Stoffen Schuld zu geben: wenn jene gewaltigen Figuren der Sage die Bühne beträten, erschienen sie roh, handelten sie wüst und höchst unmoralisch, wenn auch die freiere Bildung ihrer Zeit den Dichtern erlaube die Charaktere zu vertiefen und umzuändern. „Schon Euripides" (sagt er in s. Technik des Dramas p. 239.) „ist für uns das grofse Beispiel, wie die Griechische Tragödie durch die Beschaffenheit ihrer Stoffe aufgelöst wurde. Keiner seiner grofsen Vorgänger versteht wie er die epischen Bilder mit flammender markzerfressender Leidenschaft zu füllen, keiner hat so viel wahre, schön empfundene individuelle Züge in sie herein getragen, keiner so reiches Detail, in welchem die Zuschauer das gebildete Empfinden ihrer Tage wieder fanden. Aber diese Behandlung seiner Charaktere, an sich kein Fehler, sondern ein gutes Recht des Dramas, trug dazu bei seine Stücke zu verschlechtern. Das Wilde und Barbarische der Handlung wurde dadurch widerwärtig nahe gerückt, ein Motiviren der Handlung durch die Charaktere mufste aufhören, wo die Personen wie fein gebildete Athener fühlten und ärger denn Skythen handelten" u. s. w. Was hier Freytag auf modernem Standpunkt wider die Härten des antiken Mythos vorbringt, wird zwar durch die Schroffheit der Handlung, noch mehr durch die Vermefsenheit der Charaktere bestätigt, aber der sittliche Schwerpunkt mufste doch alles Uebermafs immer

wieder ins gleiche rücken; auch hat Sophokles in seinen beiden letzten Stücken die Charaktere sehr verfeinert und der Menschlichkeit seiner Tage näher gebracht, ohne die Kraft der ritterlichen Welt völlig aufzulösen. Dagegen verwandelt Euripides der philosophirende Dichter die Mythen in abstrakte Rahmen für Gedanken und Empfindungen; die Mythen selber trifft keine Schuld, dafs dort die Charaktere blofse Wortführer der Leidenschaft und ihrer Kasuistik wurden. Wenn also Freytag weiterhin wiederholt, dafs den Euripides nicht der Mangel an Charakter trübte, sondern die naturgemäfse Macht der Auflösung, weil die Dramen in einem Gebiet wesentlich undramatischer Stoffe wurzelten: so besagt dies mit anderen Worten dafs das Epos in den Tagen des Euripides aufhörte die Wurzel der Tragödie zu sein.

Ein anderer Tadel trifft den Ueberflufs in den Reden und den Mangel an Subordination: Arist. *Ran.* 958. Aristot. *Poet.* 15. Orig. *c. Cels.* p. 356. Die Breite der Erzählungen über Dinge die dem Sujet vorauf liegen, besonders genealogischer Art, rügt Schol. Soph. *Oed. C.* 220. und vermuthlich Schol. Aesch. *Eum.* 47. Dennoch wird man sich nicht verwundern dafs er gegen plastische Beschreibungen des Krieges, der Kämpfer und ihrer Waffen (*Phoen.* 758. *Suppl.* 846—56.) beim Aeschylus eifert; denn er verschmäht jede blofs ethische Zeichnung, wenn sie nicht dem Pathos reflektirter und bewegter Zustände dient. Unbedenklich hat man aber seine pathologische Meisterschaft anerkannt. Aristot. *Poet.* 13, 10. *καὶ ὁ Εὐριπίδης εἰ καὶ τὰ ἄλλα μὴ εὖ οἰκονομεῖ, ἀλλὰ τραγικώτατός γε τῶν ποιητῶν φαίνεται.* Longin. 15, 3. *ἔστι μὲν οὖν φιλοπονώτατος ὁ Εὐριπίδης δύο ταυτὶ πάθη, μανίας τε καὶ ἔρωτας ἐκτραγῳδῆσαι, κἀν τούτοις ὡς οὐκ* 392 *οἶδ' εἴ τισιν ἑτέροις ἐπιτυχέστατος· οὐ μὴν ἀλλὰ καὶ ταῖς ἄλλαις ἐπιτίθεσθαι φαντασίαις οὐκ ἄτολμος.* Auch die feinen Kunstmittel der Euripideischen Oekonomie, Peripetien, Erkennungen und Metabasen ins Unglück, hat Aristoteles nach ihrem Werth gewürdigt und in seine Theorie gezogen, *Poet.* 6, 8. 10. 11. 16. 18. Zwar scheint ein Kenner des Dramas Lynkeus in seinem Brief an den Komiker Posidippus (*Ath.* XIV. p. 652. D.) zu sagen, in der pathetischen Darstellung sei kein Unterschied zwischen den beiden Meistern, doch soll dieser sonderbare Gedanke nur einem humoristischen Einfall dienen: *ἐν τοῖς τραγικοῖς πάθεσιν Εὐριπίδην νομίζω Σοφοκλέους οὐδὲν διαφέρειν, ἐν δὲ ταῖς ἰσχάσι τὰς Ἀττικὰς τῶν ἄλλων πολὺ προέχειν.* Von den charakteristischen Unterschieden beider Tragiker handelt in einer den Euripides schonenden Weise Lübker Gesammelte Schr. z. Philol. II. 62. ff. Man nützt aber keinem von beiden, welche grundverschieden sind, wenn man eine Reihe von Unterschieden verzeichnet.

8. Mit einer solchen Läfsigkeit der Oekonomie stimmt auch die Methode des Euripides in Exposition und Schlufs. Da das dramatische Gedicht ihm kein organisches Kunstwerk war, in dem jedes Glied dem Ganzen dienen soll und nichts überflüfsig oder launenhaft sein darf, so traten Anfang, Mitte und Schlufs selten in einen bündigen Zusammenhang. Immer war sein Plan auf Vollständigkeit der Fabel und ihren pathologischen Kern gerichtet. Nicht leicht führt er den Zuschauer mitten in einen bedeutsamen und entscheidenden Akt der Handlung ein, um ihn für den Verlauf der sich entrollenden Begebenheit zu stimmen und eine gespannte Theilnahme vorzubereiten; statt des ersten Gliedes im tragischen Organismus hebt er mit wenig streng gefugten Scenen an, welche die Sachlage, gleichsam den Streitpunkt des Handels (status causae) klar machen oder die Reflexion beschäftigen. Als Einleitung gebraucht aber Euripides zum Ueberblick des ganzen Themas einen historischen Vorbericht, der nach Art eines Programms die wichtigsten Momente des Mythos, früheres und zukünftiges bezeichnet und manche fernere Wendung andeutet. Dieser mechanische Prolog knüpft sich an feste Formeln, er klingt eintönig und kalt, oft redselig, und verräth selten eine feine poetische Hand; die Mehrzahl ist muthmafslich durch Schauspieler interpolirt und ausgeführt worden, einige (wie die Vorreden zum Ion und zu den Bacchen) darf man in ihrer heutigen Gestalt dem Dichter absprechen. Obgleich nun die Prologe von keinem künstlerischen Geiste zeugen, so mochten doch die Zuschauer beim Fortgang des Dramas einen so harmlosen Bericht gern anhören und selbst wünschen, da nach den vielfachen Neuerungen im Mythos namentlich durch diesen Dichter eine vorläufige Kenntnifs von der Fassung des Stoffs nicht überflüfsig war. Die neuere Komödie nahm dieses Mittel 393 in ihre Technik auf, und der Prolog war dort für den Dichter ein bequemer Platz, wo er manchen Wink gab und persönliche Mittheilungen machte, dergleichen man sonst in einem Vorwort hören liefs. Sein Gegenstück der Epilog ist in seinen Manieren dem Prolog geistesverwandt. Eine

letzte Scene mufste die streitenden Interessen, sobald die Handlung durch die Katastrophe zur äufsersten Spannung vorgerückt war, mit einem sittlichen Abschlufs versöhnen. Euripides weifs nun zwar seine Gemälde der Leidenschaft und Trübsal in unaufhaltsame Bewegung zu setzen, aber selten gelangt er zur reinen Auflösung der schroffen Dissonanzen, selten wird die Reflexion durch einen wohlthuenden Blick in sittliche Gesetze, mit denen die Freiheit des Willens sich vertragen darf, erhoben und beruhigt. Zuweilen findet die Resignation einen solchen Abschlufs; häufiger steigt der Streit der Leidenschaften und Parteien zur schwindelnden Höhe, wo der Friede nicht aus einer inneren Erkenntnifs quillt, sondern um den sittlichen Ansprüchen zu genügen oder eines blofs dramaturgischen Endes wegen derjenige Gott, der am natürlichsten in die Fabel eingreift, über die Köpfe durch Maschinerie sich erhebt, die schwebenden Zweifel gebieterisch zerstreut, hauptsächlich aber durch Verkündung des Schicksals, welches doch dieser Tragiker sonst ausschliefst, oder der Zukunft beschwichtigt. Mehrmals wird hiedurch auch nur das Interesse des Publikums am Stoff befriedigt und der Lauf des Mythos abgerundet. Am stärksten erscheint dieser Mifsbrauch im Hippolytus, wo zwei widerstrebende Gottheiten auf die Endpunkte des Dramas, in Prolog und Epilog gestellt sind und das pathologische Motiv des Themas schwächen und unfrei machen. Euripides hat aber an solche theatralische Figuren sich völlig gewöhnt, und selbst wo der Schlufs (wie in den Bacchen) aus einem wohl angelegten Plan rein und mit innerer Nothwendigkeit fliefsen sollte, kehrt der Dichter zu seinem Mechanismus zurück. Kaum erträglich schliefst eine solche Theophanie den wirren Tumult der Figuren in Orestes und Elektra. Passender dienen Erscheinungen der Götter in patriotischen Themen, wo die Weissagung von der Zukunft Athens ein gemüthliches Schlufswort gestattet, und der Epilog einigen Glanz über die Vaterstadt verbreitet; ein solcher Beweggrund galt auch für den Ion, bei dem ein befriedigender Ausgang fast in der Anlage des Dramas gesetzt war. Wenn

aber dieser pomphafte *deus ex machina* doch immer nur den Knoten zerhaut, wenn sein Gebrauch deutlich aussagt dafs die menschliche Weisheit erschöpft sei: so beweist er von neuem wie wenig Euripides aus seiner Spekulation ein konstruktives Prinzip der Dramaturgie zog, und wie sorglos er war einen folgerichtigen Plan durchzuführen.

8. Prologe: Ansichten bei Eichstädt *de dram. Gr. comico-satyr.* p. 98—109. Ellendt *de prologis trag. Gr. Regim.* 1819. Kritik von Schlegel I. 215. fg. Schon Valckenaer *Diatr.* p. 92. zog die künstlerischen Expositionen des Sophokles vor. Aristophanes vernichet dieses nach einerlei Schema gearbeitete Kunstmittel *Ran.* 1193. ff. (Progr. von R. Hanow *De Aristoph. ampulla versuum corruptrice*, *Züllich.* 1844.) mit unbarmherzigem Spott, und wer die glückliche Parodie *fr.* 199. betrachtet: Ἥκω Θεαρίωνος ἀρτοπώλιον | λιπών, ἵν' ἐστὶ κριβάνων ἑδώλια, mufs dem kritischen Gefühl des Komikers Recht geben. Alte Kunstrichter rügten die Breite solcher Vorreden: Schol. Aesch. *Eum.* 47. Schol. Arist. *Ach.* 415. Doxopater in *Rhett. Gr.* T. II. p. 228. Daran erinnerten Alexandrinische Kritiker in einer unhomerischen Stelle: Schol. O, 64. ἐοίκασι γὰρ Εὐριπιδείῳ προλόγῳ ταῦτα. Kühn und witzig zog Lessing Dramat. I. 48. 49. aus eben diesen Prologen einen Beweis für Ueberlegenheit und sichere Meisterschaft des Dichters, dem die Wirkung der Situationen höher stand als ein spannender Plan. Das Gegenstück war eine Meinung von Jacobs und anderen, die darin Spuren vom frühesten Zustand dieser Gattung oder einen Nachhall des Epos fanden. Den natürlichsten Anlafs zu so gefafsten Einleitungen sah Hermann *praef. Soph. El.* p. X. in der grofsen Umwälzung der Mythen; doch wie sehr auch Euripides von der bekannten Fabel abgeht, der Einflufs dieser Neuerungen auf die Stellung der Personen und einiger Partien war mäfsig. Daran hatte zwar auch Schlegel gedacht, mit Recht verwarf er aber ein Mittel, das in solcher Allgemeinheit gar zu kunstlos war. Findet man nun keinen anderen Gesichtspunkt, so mufs gerade beim Eingang das Unvermögen des Dichters, einen frei gestalteten Stoff in lichtvoller Weise zu beherrschen, noch empfindlicher hervortreten. Bisweilen läfst sich aber ein Abkommen mit dem Publikum anerkennen, weil dieses ohne den vorläufigen Umrifs des Thatbestandes, den Auszug eines Scenariums, mit geringerer Befriedigung den Verlauf der intriganten Aktion beobachtet und mit zu grofser Mühe die Motive der romantischen Tragödie (z. B. im Ion) verstanden hätte. Denn auf das Publikum nimmt Euripides auch in kleinen Zügen stete Rücksicht,

ἐφελκυστικὸς γάρ ἐστιν ἀεὶ μᾶλλον τῶν θεατῶν ὁ ποιητής κτλ. Schol. *Or.* 128. *Phoen.* 1485. extr. *Tro.* 1. Man nützt seiner Sache wenig durch den Gedanken daſs Prolog und Epilog ein Ersatz für die trilogische Verbindung der älteren Tragödie sein oder zur Belehrung der Zuschauer dienen sollte: Commer *De prol. Eurip. caussa et ratione*, Bonner Diss. 1864. und einiges bei Schrader im Rhein. Mus. Bd. 23. p. 121. ff. nach Welcker Gr. Trag. I. 296. Wenn diese letzten Apologeten das Auftreten der Götter in einer Anzahl von Prologen dadurch rechtfertigen, daſs manches Ereigniſs dem Stück voraus lag oder nachfolgt, wovon kein Mensch etwas wissen konnte, daſs also die Gottheit es vorweg offenbaren muſste: so setzen sie die dramaturgische Kunst des Euripides in ein zweifelhaftes Licht, oder bedienen sich einer unrichtigen Formel. Der wahre Grund des Prologs, der zuletzt in ein bequemliches Abkommen zwischen Dichter und Publikum auslief, lag in dem von Euripides auf die Spitze getriebenen Intriguenspiel. Er fühlte daſs die Zuschauer eines Führers durch das Labyrinth seiner künstlich angelegten, häufig vom bekannten Mythos abweichenden Verwicklungen bedürften, und merkte zugleich daſs im einleitenden Prolog ein nützliches Mittel gegeben sei, das den Hörer in steter Spannung über den Ausgang nach allen Weiterungen des Plans erhielt. So war das Vorwort zur Hekuba nicht unpraktisch, dagegen die mit Göttern angelegten Prologe zu Hippol. und Troades ohne jedes Geschick. Zuletzt gewöhnte sich der Dichter völlig an ein Mittel, dessen Mechanismus ihn einer gröſseren Sorgfalt überhob. Daher überall ein Prolog, auch Iphig. A. besaſs ehemals den ihrigen; einen seltsamen haben die Troades, wo dem Vorwort Poseidons ein Gespräch des Gottes mit Athene folgt; Andromeda wich darin von der Regel ab, daſs eine lyrische Monodie (Welcker p. 647.) dem Prolog voranging. Den korrektesten Prolog hat Medea. Erwägt man aber die Menge redseliger, selbst wäſsriger Interpolationen, so müſsen die Prologe von den Schauspielern mit groſser Freiheit variirt sein. Von der Nachahmung der neueren Komödie, die bisweilen einen Prolog mittelst Prosopopöie sprechen lieſs, Meineke *in Menand.* p. 284.

395 Vom *deus ex machina* im Epilog Valck. *in Hipp.* 1285. Fr. Fritzsche *Quatuor leges scen. Gr. poesis*, *L.* 1858. p. 57. ff. Ueber diesen Punkt handelt in ausführlicher aber wenig überzeugender Erörterung auch H. Schrader Rhein. Mus. XXII. 544. ff. XXIII. 103. ff. Er sieht den wahren Zweck der beim Schluſs, besonders nach neuen Schwierigkeiten und gespannten Scenen, auftretenden Gottheiten darin, daſs sie zum Ersatz für den Wegfall der Trilogie die Zukunft einiger im Drama thätiger Personen durch Orakel oder weissagende Götter verkünden. Im Verfahren des Dichters liege daher keine Schwäche, sondern

das richtige Gefühl eines dramatischen Künstlers; daraus gehe das gerade Gegentheil von dem hervor, was jeder Sachkenner einsieht, dafs Euripides keinen organischen, aus ethischen Elementen folgerecht sich entwickelnden Plan besitzt. Sogar soll das Erscheinen der Götter die (halb mystische) Wirkung thun, dafs die Handlung, wiewohl bereits zum Abschlufs gekommen, gleichsam geheiligt und unantastbar wird. Wollte man aber, was doch übel gethan wäre, den *dignus vindice nodus* mit Horaz als Rechtfertigung eines *deus ex machina* betrachten, während sonst das Alterthum (Antiphanes *Ath.* VI. pr. Aristot. *Poet.* 15. Cic. *N. D.* I, 20.) letzteren als einen unkünstlerischen Ausweg rügt, wenn alle Mittel der Dramaturgie erschöpft und verschofsen sind: so hätte blofs Sophokles, soweit man weifs einmal, von der Erfindung des Euripides einen unerläfslichen Gebrauch sich verstattet. Nemlich im Philoktet; sowie er den Prolog des Euripides nicht ohne feines Gefühl in den Trachinierinnen nutzt. Nothwendig war jenes Kunstmittel des Euripides nirgend. Aber selbst die *Supplices*, welche doch einen reinen pathetischen Schlufs aus unmittelbarer Entwickelung (wie Bacchen und Ion) finden konnten, blieben von einem solchen Mechanismus nicht verschont. Einen eigenthümlichen Ausgang setzt die Scenerie (des Kadmus, wie einige glauben, oder *fr.* 922.) voraus, in der die beiden Verse standen: *οἴμοι, δράκων μου γίγνεται τὸ ἥμισυ. | τέκνον, περιπλάκηθι τῷ λοιπῷ πατρί.*

9. Endlich bezeichnet einen erheblichen Mangel an Gleichgewicht und planmäfsiger Oekonomie das Mifsverhältnifs im Vortrag der Schauspieler und des Chors, in Handlung, Dialog und Betrachtung. Der Chor ist völlig in den Hintergrund getreten, und augenscheinlich hat ihn Euripides wider Willen als ein lästiges Herkommen ertragen. Der Form nach enthalten zwar die Chorlieder noch immer den lyrischen Bestandtheil der Tragödie, sie dehnen sich häufig sogar über den Bedarf hinaus, auch glänzen sie wie bisher (p. 225.) durch Ton und Schmuck eines malerischen Stils, aber sie sind nicht mehr der objektive Boden und Mittelpunkt der Reflexion, welche die Fragen des Themas mit den Gesetzen und Erfahrungen des sittlichen Lebens in Zusammenhang setzen soll und das Besondere mit dem Allgemeinen zu verknüpfen sucht. Doch hatte schon Sophokles in späteren Jahren jenen hohen Standpunkt verlafsen und die Gedanken seiner Chor-

lieder unmittelbar in den Fortgang der Aktion eingefügt. Nachdem aber Euripides alle religiösen und pathologischen Interessen in den verwickelten Plan des Dramas aufgenommen und einen reichen Stoff für Reflexion über alle Punkte des Themas verbreitet hatte, besafs der Chor keine vorbehaltene Stellung mehr: sein Platz war unzweifelhaft leer geworden. Jetzt bedeutet er dem Dichter einen Vertrauten oder theilnehmenden Freund, der den Hauptpersonen sich anschliefst; auf Ruhepunkten, wo leere Stellen zu füllen sind, darf er harmlos in einer mehr geschmückten als erhabenen Diktion (p. 414.) sich der Betrachtung hingeben, aber auch in episodischen Mythen und Schilderungen verweilen. Hauptsächlich aber macht Euripides den Chor zum Organ seiner Persönlichkeit und Spekulation; eine grofse Zahl der Chorlieder bietet werthvolle Beiträge für sein Verständnifs, da sie seine philosophischen und religiösen Gedanken (p. 223.) aussprechen, und bisweilen durch tiefsinnige Gedanken anziehen; nur werden sie meistentheils abstrakt von ungeeigneten Personen vorgetragen, denn dieser Dichter gebraucht weibliche Chöre.

Je weniger nun der lyrische Ton für einen solchen Dichter bedeutet und je mehr die chorische Poesie sich zurückzog, desto breitere Räume füllten die Darsteller der Handlung und des drastischen Spiels in der pathologischen Tragödie. Zwar fehlt ein straffes und präzises Zusammenspielen, schon weil die Rollen, welche bis zum Ueberflufs sich häufen, weder abgestuft noch in genauer Unterordnung verwendet werden, und die Handlung bewegt sich ohne Sparsamkeit und strenge Gliederung. Dann aber fehlt den Charakteren aus Mangel an bewufstem Pathos die volle Kraft und Selbständigkeit; im Dialog, namentlich in der Stichomythie werden Raschheit und Spannung oft vermifst, auch überschreitet der Vortrag in Zwiegesprächen
396 und in Monologen weit das durch die Handlung oder Charakteristik gebotene Mafs, endlich geht das Gleichgewicht zwischen Thun und Reden an der Manier rhetorischer Kontroversen und ihrer überfliefsenden Beredsamkeit verloren. Allein der drastische Gehalt des Plans,

welchen die Wendungen der Intrigue steigern und die Stimmungen der Gemüthswelt beleben, macht manche Schwäche vergefsen; die Regungen des Mitleids und der Furcht, die Bilder menschlicher Leidenschaft und Trübsal umgeben die Hauptfiguren mit vielseitigem Interesse, gewinnen ihnen selbst kräftigere Sympathien, als ihre Persönlichkeit erregt hätte. Der ausgedehnte Dialog im wortreichen Trimeter, neben dem der Monolog für Reflexionen und rednerischen Vortrag einen Platz einnimmt, die Zugaben der Moral in treffenden Maximen und geistvoller Form erinnern an eine von Rhetorik erfüllte Zeit, in der fast nur Tragödien ohne gewichtige Charaktere (ἀήθεις) möglich waren und an die Stelle des Ethos (nach dem Ausdruck der alten Kunstlehre p. 50.) überströmende διάνοια trat, ein subjektiver Ergufs von Erfahrungen und feinen Ansichten. Man wundert sich daher nicht dafs der Dialog eines so rhetorisch gefafsten Stils die von den Vorgängern (p. 232.) anerkannte Responsion entsprechender Glieder nur in einem geringen Umfang gebraucht, dafs Euripides also die symmetrische Beziehung von Reden und Entgegnungen auf ein kleines Zahlenverhältnifs beschränkt. Dem Monolog entsprechen aber in Scenen des bewegten Affekts die häufig gedehnten Monodien, ein Vorspiel der grofsen Arien im modernen Opernstil, welche der Dichter mit der sentimentalen Tonfülle der geneuerten Musik verziert Sie waren anfangs spärlich, und fehlten in seinen früheren Dramen gänzlich; später wurden sie Glanzpunkte der Aktion vor Katastrophen oder bei grofsen Momenten, in denen das aufgeregte Gefühl sich sammelt und mit regellosen Rhythmen die Rhetorik einer leidenschaftlichen Stimmung ausströmt. Sentimentale Klagen der Art wechseln bisweilen nach dem Vorgang des alten Kommos mit Responsorien des Chors. Selten beobachten sie Gesetz und Mafs, in seltnen Fällen (p. 414.) darf man ihnen eine dramatische Wirkung beilegen, vielmehr ermüdet die Mehrzahl nicht nur durch Wortschwall und eintönige Manier, sondern auch durch ihren springenden Vortrag in abgerissenen Satzgliedern. Dieses modische Kunstmittel steht

offenbar mit dem nüchternen Ton des Euripides in grellem Widerspruch.

9. Die Schwächen der **Chorgesänge**, die tändelnden Manieren und ihren dürftigen Gehalt hat zuerst Aristophanes *Ran.* 1308—35. in einer glücklichen Reproduktion verspottet, dann mehr als ein alter Kunstrichter gerügt: Valck. *in Phoen.* 1026. An dieser Stelle tadeln die Scholien auch den Mifsbrauch einer mythologischen Digression ungefähr wie der Kritiker in Schol. 397 Arist. *Ach.* 442. *οὗτος γὰρ εἰσάγει τοὺς χοροὺς οὐ τὰ ἀκόλουθα φθεγγομένους τῇ ὑποθέσει, ἀλλ' ἱστορίας τινὰς ἀπαγγέλλοντας, ὡς ἐν ταῖς Φοινίσσαις, οὔτε ἐμπαθῶς ἀντιλαμβανομένους τῶν ἀδικηθέντων, ἀλλὰ μεταξὺ ἀντιπίπτοντας.* Letzteres zielt namentlich auf den Chor in der Medea, deſsen Stellung durch Schuld der Intrigue schief ist. Im allgemeinen urtheilt Aristoteles *Poet.* 18. *καὶ τὸν χορὸν δὲ ἕνα δεῖ ὑπολαβεῖν τῶν ὑποκριτῶν καὶ μόριον εἶναι τοῦ ὅλου καὶ συναγωνίζεσθαι, μὴ ὡς παρ' Εὐριπίδῃ ἀλλ' ὡς παρὰ Σοφοκλεῖ.* Vgl. p. 234. Aehnlich Attius *ap. Non.* p. 178. Eine seltsame Notiz dafs Euripides sogar die komische Parabase (vgl. Anm. zu §. 122, 1.) häufig gebrauche, begleitet Pollux IV, 111. mit dieser Ausführung: *ἐν μέν γε τῇ Δανάῃ τὸν χορὸν τὰς γυναῖκας ὑπὲρ αὐτοῦ τι ποιήσας παρᾴδειν, ἐκλαθόμενος ὡς ἄνδρας λέγειν ἐποίησε τῷ σχήματι τῆς λέξεως* [*τὰς γυναῖκας*]. *καὶ Σοφοκλῆς δὲ αὐτὸ ἐκ τῆς πρὸς ἐκεῖνον ἁμίλλης ποιεῖ σπανιάκις, ὥσπερ ἐν Ἱππόνῳ.* Worin das Verfahren des Sophokles bestand, ist jetzt nicht zu sagen; beim Euripides aber leiten die Worte *τῷ σχήματι τῆς λέξεως* nicht (was natürlich scheint) auf spekulative Beiwerke der Chorlieder, sondern sie gestatten blofs an die grammatische Form (vgl. Welcker p. 644.) oder den bekannten syntaktischen Gebrauch des *masculinum* zu denken, welcher den oberflächlichen Pollux annehmen liefs dafs der Dichter aus der Rolle fiel. Ferner vermuthet Meineke *Exerc. in Ath.* II. p. 18. dafs wenigstens das Satyrspiel eine Parabasis zuliefs, hauptsächlich wegen der vier Verse des Tragikers Astydamas *ἐν Ἡρακλεῖ σατυρικῷ ap. Ath.* X. init., deren Anfang: *Ἀλλ' ὥσπερ δεῖπνον γλαφυροῦ ποικίλην εὐωχίαν τὸν ποιητὴν δεῖ παρέχειν τοῖς θεαταῖς τὸν σοφόν.* Nur hat Astydamas nach den klassischen Zeiten des Dramas gelebt, und mag als eitler Schöngeist sich nicht nur ein Wort an das Publikum sondern auch den Gebrauch des Eupolideus erlaubt haben, zwei Licenzen die den Tragikern unbekannt waren; unter solchen Umständen ist daher jeder weitere Schlufs bedenklich, wenn man auch nicht glauben will dafs Athenaeus durch Irrthum den Astydamas statt eines Komikers nennt oder sein Text verfälscht ist. Uebrigens s. C. Friederichs *Chorus Euripideus comparatus cum Sophocleo*, Erl. 1853.

Monodien: sie waren nach der Manier des Timotheus *ἀπολελυμένα* oder monostrophisch, Fritzsche *De monodiis Euripideis, Rostoch.* 1842. Aristophanes spottet ihrer in einer lustigen Parodie *Ran.* 1338—83. cf. 954. *εἶτ' ἀνέτρεφον μονῳδίαις.* Müller Gesch. d. Litt. II. 291. hielt die Monodien, mit Rücksicht auf ihre sinnliche Malerei und die geringe rhythmische Haltung, für ein treues Abbild des gleichzeitigen Dithyrambos; aber die Verschiedenheit der melischen Formen läſst daran zweifeln, um so mehr als Euripides in Pracht und Reiz einer malerischen Komposition zurückblieb. Doch setzt dieses Kunstmittel seine Hinneigung zur jüngeren Schule der Musik und der Dithyram- 393 biker, unter deren Vertretern ihm Timotheus nahe stand, auſser Zweifel. Daſs Euripides aber im lyrischen Vortrag die Choreuten unterwies, wird man kaum der Anekdote bei Plut. *de auditione* p. 46. B. glauben, wo der Dichter in *μιξολυδιστὶ* vortragend belacht wird, *ὡς ὑπολέγοντος αὐτοῦ τοῖς χορευταῖς ᾠδήν τινα πεποιημένην ἐφ' ἁρμονίας εἶς ἐγέλασεν.*

Endlich ist seine Behandlung der **symmetrischen Responsion** im Dialog (abgesehen von der Stichomythie, deren kritischen Theil Behrns *De stichomythia Eurip.* Wetzlarer Progr. 1864. besprach) zu bemerken. Diesen Theil der tragischen Form behandelt in einer sorgfältigen und sehr ausgedehnten Diss. H. Hirzel *De E. in componendis diverbiis arte, Bonn.* 1862. Groſs ist nun diese Kunst nicht, denn sie beschränkt sich auf wenige Gruppen im Dialog, deſsen Unterredner mit der gleichen Zahl Trimeter einander entgegnen; aber das Prinzip einer solchen Symmetrie, die wir keineswegs in allen Dramen beobachten, wird man vergebens aufsuchen. Beispielsweise läuft *Hipp.* 108—120. ein kurzer Dialog in je 6 Versen, wodurch 115. als Interpolation erkannt und ausgeschloſsen wird; *Heracl.* 474—493. in je 10, 134—178. 181—231. sogar in je 45 Trimetern; *Med.* 930—975. zeigen Absätze von je 10 Versen, wofern ein verdächtiges Einschiebsel 949—951. ausfällt. Innerhalb dieser Grenzen wird die Kritik durch Wahrnehmung dialogischer Responsion manche Spur einer Interpolation entdecken. Auf kleinliche Rechenexempel wollen wir aber nicht eingehen (wie wenn in *Phoen.* Polynikes und Eteokles mit je 27 Versen sich bestreiten, Iokaste mit dem dreifachen Maſs ihnen entgegnet, oder wenn auch die Prologe sich einer mäſsigen Abzählung unterwerfen sollen); sondern wir fragen zuletzt nach dem Zweck dieses Regulativs. Er konnte schwerlich ein ästhetischer sein, denn alsdann hätte der Dichter überall die Responsion durchgeführt: jetzt wird sie höchstens in 8 zum Theil früheren Dramen (Hirzel p. 92.) gefunden; vermuthlich gehörte sie zu den mnemonischen Mitteln der älteren Schauspielkunst.

f. Dichtungen des Euripides.

10. Der poetische Nachlafs des Dichters war ansehnlich, und enthielt (II. 1. p. 555.) nicht blofs Tragödien. Man berechnete die Gesamtzahl der Dramen auf 92; die Kritiker hatten 75 als ächt anerkannt, darunter 8 Satyrspiele. Jetzt werden höchstens 68 Titel ermittelt. Einige berühmte Tragödien kamen in Gruppen oder Tetralogien (p. 146.) auf die Bühne: zufällig sind uns fünf Ringe tetralogischer Ketten geblieben, Alkestis, Medea, Troades, Bacchen, Iphigenie auf Aulis. Eine solche Gliederung wurde wol selten durch verwandte Mythen gebildet, und noch seltner (p. 36.) denkt man an einen viertheiligen Organismus ethischer Themen, wie man in der Tetralogie der Alkestis (p. 423.) eine Reihe von Darstellungen aus der Frauenwelt wahrnimmt; die Tendenz des Dichters, der die Kehrseiten des Lebens beleuchtet und das Walten der Gottheit skeptisch erforscht, vertrug kaum eine systematische Gruppirung. Geblieben sind 17 vollständige Tragödien und der einzige Beleg des Attischen Satyrspiels *Κύκλωψ*, auch tragen seinen Namen fünf, von einem wenig unterrichteten Jünger der Rhetorschule verfertigte Briefe. Nur eine Minderzahl der verlornen Dramen besafs im Alterthum geringen Ruf, aber fast alle gewährten den Liebhabern oder Sammlern einen Reichthum an scharfsinnigen, lehrhaften, durch sittlichen Gehalt oder feine Form anziehenden Aussprüchen, und wir haben hiedurch eine der umfassendsten Fragmentsammlungen mit mehr als tausend Bruchstücken gewonnen. Am wenigsten mochten Themen der hochpathetischen Tragödie (wie Philoktet Elektra Antigone) gelungen sein, worin Euripides namentlich mit Sophokles wetteifert, zumal wenn er die von den Vorgängern angenommene Fassung der Mythen überbot; am besten hat er die Vorarbeit des Neophron (p. 54.) für seine Medea genutzt. Sicher erhielt er sich ebenso sehr in allen Kreisen
399 der Bildung als auf den Theatern, und mehr als 20 jetzt verlorne Dramen, welche neben dem Reiz des Plans durch feine Gedanken und schöne Form gefielen, standen in hoher Gunst. Für einige derselben gewähren daher längere

Bruchstücke, zum Theil auch Nachahmungen der Römischen Tragiker, die Mittel um ihren Gang zu überschauen und den Plan in Umrissen zu restauriren. Näher bekannt sind Antiope, eins der gefeierten und durch Vortrefflichkeit des Stils glänzenden Stücke, berühmt durch sein feines Lob der Bildung gegenüber dem praktischen Leben; Aeolus, anstöfsig durch die Sophistik der sinnlichen Leidenschaft; Andromeda, den Alten (p. 423.) durch Empfindsamkeit und romantisches Gefühl paradox und anziehend; Bellerophontes, das Bild eines Himmelsstürmers und menschenfeindlichen Zweiflers, welches als Vorläufer des Pessimismus unter den früheren Stücken hervortritt; Intriguenstücke wie Philoktet (Ol. 87, 1. gegeben), Stheneboea dem Phoenix und ersten Hippolytus verwandt, Telephus, überraschend durch das verschlungene Gewebe des feinen Plans, aber die Dürftigkeit des Gehalts und der Charakterzeichnung stand wenig mit seiner dramaturgischen Kunst im Einklang und reizte die Komiker zu scharfem Spott; Phaethon, leicht gebaut und mit modernen Elementen stark gefärbt; bedeutend Hypsipyle und der mit patriotischer Beredsamkeit aber breiter Moral erfüllte Erechtheus; Kresphontes, ein glücklich erfundenes und durch spannenden Plan ausgezeichnetes Thema, defsen Motiv auch in der pathetischen Tragödie der Neueren sich behauptet. Die Chronologie der Stücke würde zwar für den Stufengang des Dichters in Kunst und Lebensansichten wichtig sein, doch läfst sie sich nur selten aus didaskalischen oder historischen Angaben bestimmen; meistentheils sind wir auf Kombinationen aus Versbau, politischen Anspielungen und Parodien der alten Komiker beschränkt. Hieraus ergibt sich dafs eine nicht geringe Zahl der namhaften Tragödien vor oder in den Beginn des Peloponnesischen Krieges fällt, dafs die später verfafsten weder den früheren noch einander ähnlich sind, immer mehr aber ein Sinken der Kunst zeigen, in die Breite gehen und die Form nachläfsig nehmen. Das ältestе der geretteten Dramen ist Alkestis, das jüngste die Bacchen und mit ihr vielleicht Iphigenie auf Aulis. 400

10. Zahl der Dramen, Suid. V. Elmsl. und Varro bei Gellius. Von 78 Titeln wurden drei, Tennes Rhadamanthys Pirithus abgezogen. Unvollständiges Verzeichnifs auf dem Marmor der ehemaligen Villa Albani (oben p. 388.), worüber Osann in Wolfs Anal. II. 527. ff. Text im *Corp. Inscr.* 6047. T. III. p. 831. Ausführlich Valck. *Diatr.* c. 2. Welcker p. 443. ff. Dindorf *Prolegg. ad Scen.* p. 20. sq. Auf die Titel *Κάδμος* und *Σκύλλα* ist kein Verlafs. *Σίσυφος* gehört unbestritten dem Tyrannen Kritias. Acht Satyrspiele: *Αὐτόλυκος*, *Βούσιρις*, *Εὐρυσθεύς*, *Κύκλωψ*, der ächte *Σίσυφος*, *Σκίρων*, *Συλεύς* und die früh verlornen *Θερισταί*. Den Rang oder Platz von Satyrspielen erhielten Stücke wie Alkestis und Skyriae. Hypothese dafs in Tetralogien des Euripides sociale Bilder in Gegensätzen und Reflexen eines Grundbegriffs vorgeführt seien: Schöll Att. Tetral. p. 34—166. oben p. 36. Welcker meint p. 686. ff. 1547. dafs manche Tendenzen die Wahl und Stellung der mythischen Stoffe bestimmt hätten (worauf am meisten die Troische Didaskalie führt), dann dafs auch durch Bezüge der Glieder und durch Kontraste schickliche Gruppen gebildet wurden.

Fragmentsammlung: begonnen von Barnes, zuerst methodisch und fruchtbar von Valckenaer *Diatribe in E. perd. dramatum reliquias*, *LB.* 1767. 4. behandelt, fortgeführt von Musgrave, vervollständigt aber mit geringem Erfolg durch Matthiae T. IX. und F. W. Wagner *Eurip. fragmenta* (Theil 2. einer Fragmentsammlung der Tragiker), *Vratisl.* 1844. *Iterum edidit*, Didotsche Ausgabe, *Par.* 1846. Zuletzt haben die Texte gebefsert und durch Mehrung des Apparats, auch durch Nachweise der Reminiscenzen aus alten Autoren, gefördert Nauck (in den *Fragm. trag.* und im 3. Theil seines Euripides, L. 1869.) und Dindorf in der 5. Bearbeitung seiner *P. Scen.* Dennoch bleibt vieles in den Fragmenten verdorben oder unsicher. Ihre Zahl übersteigt tausend, auch wenn manches was nach Menander und anderen Dichtern schmeckt in Abzug kommt. Kombinationen über Stoff und Plan der verlornen Stücke: vor allen Welcker Band 2. Mit grofser Zuversicht und enthusiastischer Bewunderung des Dichters hat Hartung in seinem *E. restitutus*, neben Analysen der erhaltenen, auch die zertrümmerten konstruirt. Aphoristische Charakteristik von Schlegel Vorl. I. 245. ff. und Müller Gesch. d. Gr. L. II. 156. ff. Mehrere Stücke hatte Wieland im N. Att. Museum beurtheilt. Ein lebhaftes Interesse hat weit über den philologischen Kreis hinaus Phaethon geweckt, seitdem man lange Fragmente desselben aus zwei Blättern eines
401 Pariser *Codex rescriptus* erhielt: Hermann *Opusc.* III, 1. Reproduktion des Phaethon durch Goethe Nachgel. Werke Bd. 6. Versuche von Rau, Hartung, Welcker Rhein. Mus. V. 573. ff. und Fritzsche *De choro Phaethontis prooem.*, *Rostock.* 1856.

Mit gröfserer Evidenz hat man den Telephus restaurirt: Geel *De Telepho*, *LB.* 1827. in *Ann. Inst. Belg.* 1830. Schöll, Jahn, Welcker. Einige Sicherheit besitzt man für Antiope, Philoktet (Petersen *De Phil. E. Erl.* 1862.), Phoenix, Antigone (Dindorf *in Soph. Ant. ed.* 3. *Oxon.* p. XXII. H. Heydemann Ueber eine nacheuripideische Antigone, Berl. 1868.), sonst für wenige. Vollbehr *De Oed. E.* Glückstadt 1861. Antiope und Hypsipyle waren um Ol. 93 gegeben, wie man aus Schol. *Arist. Ran.* 53. abnimmt, gleichzeitig mit Phoenissae, die doch im Stil tief unter Antiope stehen. Dafs der Eingang der Danae, welchen Commelin aus einem Palatinus Heidelb. 1597. herausgab, unächt sei hat Jacobs hinreichend bewiesen: *ed.* Kirchhoff T. II. p. 178. sq. nebst den Varianten p. 467. sq. und Dindorf hinter den Fragmenten. Ueber die Chronologie der Dramen: Stellen der Alten bei Welcker p. 440—43. *Chronologia scenica* von Musgrave, *ed. Beck.* T. 3. H. Zirndorfer *De chronologia fabularum Euripidearum*, *Marb.* 1839. Theob. Fix *Chronol. fabularum* vor der Didotschen Ausg. 1843. p. V—XII. Ueberblick bei Dindorf *Prolegg. ed.* V. p. 22. Im allgemeinen Elmsl. *in Med.* p. 70. und Herm. *Adnott.* in *Opp.* III. p. 148. sq. *Epistolae:* in den Briefsammlungen des Aldus und anderer, von Dindorf am Schlufs seines Euripides *ed.* V. wiederholt; von Barnes um jeden Preis vertheidigt, von Bentley *Phalar.* p. 61—71. mit wenigen Bemerkungen abgethan. Die Graecität ist fliefsend, wenn auch nicht streng, sie sind aber ohne jeden sachlichen Inhalt. Das seltsamste Stück ist das fünfte, der apologetische Brief an den werthen Freund Kephisophon; auch des Sophokles, an den die zärtliche Ep. 2. sich wendet, wird darin mit Achtung gedacht. Ein Biograph des Arat erwähnt dafs Sabirius Pollion unter den Namen Arat und Euripides Briefe schrieb.

Bei der Fortdauer der erhaltenen Stücke hat zum gröfseren Theile der Zufall mitgewirkt; die Minderzahl verdankt man der Neigung der Byzantiner, welche wie sonst das Interesse des Schulgebrauchs und der Studien zur Richtschnur nahmen und die paradoxen aber geistvolleren Dichtungen aufgaben. Daher gewähren unter diesen 17 Tragödien die wenigsten einen günstigen Begriff von der Kunst und Vielseitigkeit des Dichters, mehrere sind mittelmäfsig oder stammen aus der Zeit des Verfalls und der sorglosen Manier, die späteste derselben ist nicht einmal in letzter Redaktion zum Abschlufs gebracht; nur zwei (Hippolytus und Medea) zeigen die Dramaturgie des Euripides in Glanz und vollkommenster Form. Nach der herkömmlichen Folge steht obenan:

1. *Ἑκάβη*, ein Stück von mäfsigem Werth, wie es scheint nicht vor Ol. 88 aufgeführt. Der Mittelpunkt des verschiedenartigen Stoffs ist das Unglück der Hekuba: nach dem Fall Trojas verliert sie durch ein grausames Geschick ihre Tochter die schöne Polyxena, welche dem Schatten 402 des Achilleus geopfert wird, und noch unerwarteter ihren jüngsten Sohn Polydor; ihr wird aber die Genugthuung dafs sie mit eigener Hand an dem barbarischen Mörder sich rächen darf. Der Vortrag ist korrekt und einfach, aber der prosaische Ton überwiegt, und man vernimmt ihn empfindlich in den häufigen mit rhetorischer Kunst und Leidenschaft aber breit wie für den Prozefs ausgeführten Wechselreden. Einige schwunghafte Partien sind zwar durch rührendes Pathos mit Empfindsamkeit gehoben, vor allen ihr Höhepunkt die Rede der Hekuba (v. 786. ff.), und sinnige Reflexionen nicht selten, andere geben aber der Beredsamkeit der Kontroversen einen zu grofsen Spielraum. Die Charakteristik bleibt grofsentheils oberflächlich und wird durch überfliefsende Rede geschwächt, die Männer erscheinen winzig, selbstüchtig und selbst plebejisch, alles Interesse vereinigen aber die weiblichen Charaktere, wie sonst bei diesem Dichter; und auf die Zeichnung der Frauen, woran mancher schöne Zug sich knüpft, das Pathos der Hekuba, die feinen Gefühle der Polyxena, hat er Fleifs verwendet. Allein das Thema würde kunstlos in Oekonomie sein und auf flacher Bahn verlaufen, wenn nicht Euripides auch hier zwei mit einander nicht zusammenhängende Begebenheiten, den Tod der Königstochter und die Rache der Königin für ihren treulos erschlagenen Sohn, in ein Intriguenstück so verknüpft hätte, dafs ein überraschender Zufall anstatt des inneren ethischen Zusammenhangs beide Theile verbinden mufs. Den Zufall, dieses der Tragödie fremde Kunstmittel, erhöht der Schein einer göttlichen Fügung, und so wird die Handlung durch ein interessantes Motiv mindestens zur äufserlichen Einheit geführt. Etwas leicht hat der Tragiker die Mühen der Intrigue genommen, wenn er den barbarischen Mörder sofort herbeikommen und in die Falle stürzen läfst. Aber die Gerechtigkeit straft

wunderbar den arglosen Verbrecher, sie stärkt die schwachen Hände der Frauen und verklärt den über alles Leid erhabenen sittlichen Muth; so treten beruhigende Gedanken in die lange Kette des Unglücks und ein Lichtstrahl der Intelligenz mildert den trüben Eindruck des Leides und herben Geschicks, welches den Grundton dieses Dramas bestimmt. Die Chorlieder sind gering an Umfang und ihr Inhalt meistentheils malerisch, bisweilen auch flach; der lyrische Theil glänzt nirgend durch Form oder Gedanken, die lärmende Monodie des Polymestor erinnert an Auswüchse der Oper. Eine fast treue Uebersetzung war des Ennius Hecuba. Diese vielgelesene Tragödie hat sich in einiger Reinheit erhalten, da sie mehr interpolirt, zum Theil mit schwachen Versen vermehrt als verderbt ist.

1. Ausgabe von I. King mit *Or. Phoen. Alc. c. Schol. et notis, Cant.* 1726. II. 8. *cur.* Th. Morell, *Lond.* 1748. veraltet; von Brunck zugleich mit *Phoen. Hipp. Bacch., Argent.* 1780. 8. (in Leipz. Abdrücken wiederholt) Erste methodische Kritik: *ad fidem MSS. emend. et brev. notis instructa* (*ed.* R. Porson), 408 *Lond.* 1797. *c. praef. ed. auct. Cant.* 1802. *L.* 1808. (Wakefield *Diatribe extemporalis, L.* 1797. Berühmte Recens. von Burney in *Monthly Rev.* 1799. Elmsley in *Edinb. Rev.* 1811. N. 37. u. hinter dem Leipz. Abdruck der Markl. Iphigg.) *Hecuba:* G. Hermanni *ad eam et ad Porsoni notas animadv. L.* 1800. umgearbeitet *ed. alt.* 1831. Viele Schulausgaben seit den Zeiten von Erasmus: *Hec. et Iph. A. Desid. Erasmo interprete, Par.* 1506. u. öfter. Wieweit in der Oekonomie die Verkittung zweier Themen sich rechtfertigen lasse, besprachen Schlegel I. 252. Sommer in vier Rudolstädter Progr. 1838. ff. und nächst anderen Hartung I. 530. ff. Wenn die Mehrzahl den von Euripides beliebten Plan gut und richtig fand, so beweist dies nur von neuem wieviel das moralische Gefühl, welches durch ein glücklich erfundenes Motiv befriedigt wird, über die Forderungen der dramatischen Kunst vermag und wie leicht es sie zum Schweigen bringt. Weniger bedeutet daſs der Dichter (doch nur in den Erzählungen) die Einheit des Orts verletzt, wie Reiske (vgl. Lebensbeschr. p. 51.) bemerkte. Zeit der Aufführung: leichte Anspielungen Aristoph. *Nub.* 718. 1167. Aus der Beziehung v. 455. ff. auf die Delische Feierlichkeit schlieſst man auf etwa Ol. 88, 4. Interpolationen treten, wenn man von seichten oder entbehrlichen Zeilen absieht, hervor in 555. fg. 793—797. 831. fg. im breiten Gemeinplatz 970—975. Kleinere Zusätze aus anderen Stellen gezogen wie 1087. Kritiken v. Wecklein Jahrb. f. Phil. B. 101. 569. ff.

2. Ὀρέστης, Ol. 92, 4. (408) aufgeführt, ist unter den schlimmen Einflüfsen der späten Ochlokratie entstanden, und überbietet noch die geistesverwandte Helena. Diesen ungünstigen Zeitpunkt bezeugen gleichmäfsig der Bau, der Geist und Stil des Dramas. Zuerst die niedrige Fafsung oder parodische Behandlung der im Alterthum geheiligten Orestesfabel: alle hier mitwirkende Personen sind auf die bürgerliche Wirklichkeit herabgesetzt, sie denken, reden und handeln wie Leute der alltäglichen Art. Dann der Plan der Handlung: ihre Motive sind von den Ränken und Anschlägen einer ochlokratischen Zeit bestimmt. Nachdem die Volksversammlung der Argiver, zu der Athen die wirksamsten Farben geliehen, den Muttermörder zum Tode verurtheilt hat, will dieser nicht sterben, bevor er mit Pylades und Elektra verbündet in der Verzweiflung an Weib und Kind des zurückgekehrten Menelaus Rache genommen; und sie gelangen fast an ihr Ziel, doch Apollon als *deus ex machina* stiftet Frieden und Ehen, dem Orestes aber verheifst er ein Ende seiner Mühsal. Eine so weltliche Fassung des Mythos und der grauenvollen That diente trefflich zur Ausstattung eines intriganten Plans mit Reden und Gegenreden, mit Moral und Ueberraschungen. Selbst eine Kritik jener That ist mit der sonst überflüfsigen Person des alten Tyndareos verknüpft worden, um das Für und Wider in Anklage und Vertheidigung prozefsweise zu erörtern. Alles erscheint hier bürgerlich gemefsen, wortreich und im Widerspruch mit edler Kunst, denn nicht nur in der Form, in Metrik (p. 415.) und Diktion hat der Dichter sich die gröfste Nachlässigkeit gestattet, sondern auch ein Uebermafs seichter, gehäfsiger, nach dem gemeinen Leben mit grellen Farben kopirter Charaktere gezeichnet, in deren 404 Hintergrund die Polemik gegen Sparta hörbar wird. Kaum hat er in einem zweiten Stück so vielen und bedenklichen Stoff für ein locker gefügtes Intriguenspiel gehäuft, ohne durch sittlichen Gehalt und Reichthum der Gedanken zu entschädigen Jetzt kann dieses Drama für den Vorläufer der mittleren parodischen Komödie, noch mehr aber des bürgerlichen Lustspiels gelten. Sonst wird man seinen 1700

Versen kein leidliches Interesse abgewinnen, da sie sich in einem wüsten Getümmel von Abenteuern bewegen und eine Karikatur mythischer Figuren bilden. Die Schwäche der Dichtung macht der häufig überfliefsende Dialog im geschliffenen Stil der Konversation fühlbar, auch sind die beschränkten Chorlieder mager und dürftig, wenig mehr als Lückenbüfser, um die Pausen zu füllen, und nicht tiefer die Monodie der Elektra. Doch werden alle Schattenseiten dieses Dramas durch ein seltsames Spiel der modischen Musik überboten, das breite Recitativ des Phrygischen Dieners der Helena, welches keinem Zwecke dient und der Tragödie bereits, wie mehrmals in den letzten Arbeiten des Dichters, ein komisches Element aufdrängt. Orestes war eins der gelesensten Stücke, wegen einiger Stellen ebenso berühmt als verschrieen, aber auf Theatern fleifsig gespielt. Der Text ist seit alter Zeit vielfach interpolirt worden und hat stark gelitten.

2. Ausgaben v. Facius 1778. und Brunck. R. Porson, *Lond.* 1798. u. öfter. Rec. G. Hermannus, *L.* 1841. Monographie von Casp. Bax, *Trai.* 1816. Zeitbestimmung in Schol. *Or.* 361. 760. 1678. Dafs Menelaus als erbärmlicher Charakter ohne Noth gezeichnet wird rügt Aristot. *Poet.* 15. Dafs dagegen dieser Mangel mit anderen zahllosen Schwächen des Tragikers an Hartung einen heifsen Lobredner fand, dies gehört unter die psychologischen Denkwürdigkeiten in der Philologie. Rapp sah hier eine Parodie der Eumeniden; eher wird man ihm glauben dafs Euripides im Geiste der damaligen Aufklärung die pathetischen Figuren des alten Sagenkreises mit Bedacht ihres Nimbus entkleidet und zur Alltäglichkeit erniedrigt hat. Hermann bemerkte mit Recht, aus dem Stück selbst lafse sich unter anderem ersehen, wie sehr damals der Geschmack müfse gesunken sein: — *populi sensus ita erat hebetatus, ut pro pristina simplicitate et gravitate artificiosam communis vitae imitationem expeteret.* Selbst der Glanzpunkt des lyrischen Theils, die Monodie des Phrygiers (Fritzsche *de Phrygis cantico in E. Or.*, *Rost.* 1842.) ist mit ihren weinerlichen Rhythmen, mit Wortschwall und malerischen Details wenig mehr als ein nach Art der sinnlichsten Oper staffirtes Kunststück. Gerade dieser Gesang war namhaft, und mit Bezug auf ihn sagt Terentianus v. 1960. *fabula sic Euripidis inclita monstrat Orestes.* Strattis sagte *δρᾶμα δεξιώτατον* ironisch; werthvoll ist die Bemerkung im Argu-

ment: τὸ δρᾶμα τῶν ἐπὶ σκηνῆς εὐδοκιμούντων, χείριστον δὲ τοῖς ἤθεσι. Wenn einige nicht alte Grammatiker (Welcker Gr. Trag. p. 531.) dem Stück neben der Alkestis einen satyresken oder komischen (p. 148.) Charakter beilegen, so meinen sie die Fassung des an die Komödie streifenden Schlusses, besonders wo Menelaus von Orestes geängstigt, aber aller Jammer durch Verlobungen gelöst wird (τὸ δὲ δρᾶμα κωμικωτέραν ἔχει τὴν καταστροφήν), weniger daſs die Fabel einen glücklichen Ausgang nahm. Protagonist Hegelochus, *Schol.* 269. Eine Bemerkung die Schauspieler betreffend gibt *Schol.* 632. Ein anderes 629. erwähnt das Bedenken gegen 640. daſs sie nicht zeigen τὸν Εὐριπίδειον χαρακτῆρα. Ein anderes Scholion bezeichnet drei müſsige Verse 957—59. als Werk der Schauspieler; ferner auch 1366—68. Ihnen ist mancher Einfall beizulegen, der die Blutrache lächerlich macht (wie 292. fg.), und man verdankt ihnen 405 auſser moralischen Zusätzen (wie 588—590. 1024.) und dürftigen Einschiebseln (50. fg. 74. 111. 546. fg. 782. 933.) oder Wiederholungen (536. fg. aus 625. fg.) hauptsächlich eine zweckwidrig eingefügte Sentenz von 7 Versen 907. ff. Aus alter Zeit stammen die flache Beobachtung 314. fg., der Ausspruch über die Herolde 895—97. und der von mehreren gelesene Vers 257. der die Stichomythie stört. Der Text wird, was selten (*Med.*) geschieht, in Scholien und Subscriptio bezeichnet als ein diplomatisch berichtigter, und zwar πρὸς διάφορα ἀντίγραφα. Das Stück citirt man zuweilen unter dem Titel Ἠλέκτρα, *Dobr. collat. Ran.* 305.

3. *Φοίνισσαι*, ein ausgedehntes Stück der späten Periode, gegen Ol. 92 aufgeführt, war im ganzen Alterthum berühmt durch seinen Reichthum an geistreichen Scenen, schönen Stellen und glänzenden, selbst klassischen Aussprüchen, deshalb häufig von den Komikern verspottet, besonders in gleichnamigen Parodien von Aristophanes und Strattis, zuletzt von Attius benutzt. Die metrischen Formen sind läſsig und oft vernachläſsigt, die Chorlieder mit müſsigem, meistentheils mythischem Stoff verziert, der Stil wenig streng oder bündig, oft überflieſsend und wäſsrig, aber die Sprache korrekt und mit natürlicher Grazie behandelt. Im weiteren Fortgang schwindet zwar die Spannung, aber eine Menge von Motiven und Situationen erhält das Interesse. Doch hat der Dichter, um zu glänzen und zu rühren, den Stoff verschwenderisch gehäuft, durch Erzählungen und Episodien zwecklos gedehnt, mehrmals nur äuſserlich in dem Grade zusammengefügt, daſs der

Untergang eines ganzen Königshauses vergegenwärtigt wird: denn die Handlung beginnt beim Kampf der Sieben gegen Theben mit dem Streit der feindlichen Brüder, und schliefst mit ihrem Fall, dem Tode der nächsten Verwandten und der Auswanderung des Oedipus unter dem Geleit der Antigone. Der vordere Theil hat in jeder Hinsicht gröfseren Werth und Reiz als die verwirrende Menge der späteren Scenen. Dieser überladenen Reihenfolge Thebanischer Geschichten mangelt alle Gliederung und Bedingtheit: Euripides thut nichts um solche Massen in der Einheit eines höheren Grundgedankens zu sammeln, sondern begnügt sich mit dem Rüstzeug eines historischen Schauspiels. Die Menge der Leser macht erklärlich dafs der Text vielfach interpolirt, besonders in den chorischen Theilen verderbt und mehr als ein anderes Stück mit unächten Versen vermehrt ist; doch mag man, wo die Rede so schlaff und breit läuft, mehrmals zweifeln ob man den Ueberflufs ertragen oder als Interpolation ausscheiden soll.

8. *Phoen. emend. et Lat. facta ab* H. Grotio, *Par.* 1630. 8. 406 *Castigavit, adnott. instruxit, Scholia subiecit* L. C. Valckenaer, *Franequ.* 1755. *LB.* 1802. 4. R. Porson, *Lond.* 1799. u. öfter. Apitz 1835. Rec. G. Hermannus, *L.* 1840. *Cum commentario ed.* I. Geel, *LB.* 1846. Zeitbestimmung: nach Schol. Arist. *Ran.* 53. kurz vor den *Ranae*, nach *Schol. Av.* 347. später als *Aves.* Aus den Trümmern einer von Kirchhoff herausgegebenen didaskalischen Notiz lernen wir dafs die Phoenissen zugleich mit Oenomaus und Chrysippus unter dem uns unbekannten Archon Nausikrates gegeben wurden und den zweiten Preis erhielten. Ein gangbares Urtheil besagen die Worte des nicht alten *Argum.* *Τὸ δρᾶμά ἐστι μὲν ταῖς σκηνικαῖς ὄψεσι κάλλιστον, ἔτι δὲ καὶ παραπληρωματικόν.* Vermuthlich stammt aus gleicher Quelle jener Satz, den Apollonius *de Synt.* I, 26. gebraucht: *αἱ Φοίνισσαι Εὐριπίδου περιέχουσι τὸν Θηβαϊκὸν πόλεμον:* er deutet auf das Uebermafs des in einem Drama zusammengefafsten Stoffs. Morus *de E. Phoen. L.* 1771. 4. und in s. *Opusc.* Stahl *Obss. ad E. Ph.* Bonner Diss. 1856. Progr. v. Steudener, Fritzsche u. a. Hypothese von einer doppelten Bearbeitung: Haacke *de fabula E. Phoen. iterum et acta et recensita*, Bresl. Diss. 1851. Scenen aus dem ersten Theil hat Schiller frei übertragen. Den rhetorischen Ueberflufs erkennt man besonders an Chorgesängen, wie 641. ff. die nach einer mythologischen Chrie schmecken, und 791. ff. wo der lär-

mende Wortschwall ein klares Verständnifs stört. Die Menge pathetischer Motive reizte die Schauspieler ebenso sehr als der verwaschene Stil zu jeder Art von Interpolation, und kein Stück des Euripides hat deren eine solche Fülle. Ihnen verdankt man die häufige Moral (wie 555—58.), auch den geschmacklosen Auswuchs 1181—85. und tönende Phrasen wie 1378—80. In den Schlufs sind durch andere Hände sogar drei Verse des Sophokles gerathen. Dennoch schützt Firnhaber (p. 418.) die Masse fremder Zuthaten gegen Valckenaer. Im Gegentheil wundert man sich nur dafs ein so fleifsig geschriebenes Stück einigen Verlust erleiden konnte: da wir einen Vers nach 1389. dem Greg. Naz., einen zweiten nach 1459. dem Teles verdanken. Man hat aber allmälich wahrgenommen dafs die Phoenissen besonders im Dialog viele Lücken haben.

4. *Μήδεια*, Ol. 87, 1. (431) zugleich mit Philoktet, Diktys und dem früh verlornen Satyrspiel *Θερισταί* ohne Glück aufgeführt. Dennoch war dieses Drama des Euripides vor allen berühmt und bewundert; in alter und neuer Zeit hat es seinen Ruf behauptet. Medea wurde von Lesern jeder Stufe verschlungen, in Rom durch Ennius eingeführt, von den Schauspielern mit Vorliebe dargestellt, von der bildenden Kunst (p. 398.) für dankbare Motive 407 benutzt, von den Neueren aber für die Technik der pathetischen Tragödie als Vorbild betrachtet und in einer Reihe von Nachahmungen mit modernen Motiven verschmolzen oder überboten, nachdem Seneca der Tragiker mit der tobenden Rhetorik eines Schauerspiels vorangegangen war. Man berichtet aber dafs das glänzende Werk nicht völlig dem Dichter angehörte, sondern er Plan und Motive bei dem selten genannten Neophron (p. 54.) vorfand; um so mehr bewundert man das dramatische Talent des Euripides, der seinen Vorgänger durch ein abgerundetes Gemälde der Leidenschaft, ihrer Tiefen und ihrer Hinterlist gänzlich in Schatten stellte. Dieser Kreislauf wechselnder Stimmungen bezeugt überall, auch wo das Pathos grell erscheint, eine Meisterhand. Charakteristik und Erfindung ruhen auf einer feinen Beobachtung, die Schmerzen und Kämpfe gekränkter Liebe sind wahr und energisch geschildert, der Schwung dieser Leidenschaft dringt sicher von einer Stufe zur anderen bis an den schwindelnden

Rand der furchtbaren Rachethat, bis zum Seelenkampf zwischen Rachsucht und Mutterliebe: man erstaunt über die Kunst des straffen Intriguenspiels, welches für das gesteckte Ziel alle Fäden und Kräfte zusammenhält und keinen Ueberfluſs an Scenen oder Figuren gestattet. Wiewohl nun aber nichts zwecklos und überhängend steht, auch die Gefühle der Mutter weich und sogar sentimental klingen, so hat Euripides doch die Zeichnung eines unversöhnlichen Charakters überspannt und im Kindermord durch die Mutter ein ungeheures, nur schwach motivirtes Element eingeführt, während er das Wesen der Medea widerwärtig steigert, indem er bevor sie zur gräſslichen That schreitet sie zuvor für ihre Sicherheit sorgen läſst. Dafür erlaubt sich der Dichter einen Fehler: denn der Eintritt des Zufalls (das Gespräch und der Bund mit Aegeus), welcher einen Uebergang zur Katastrophe bahnt, ist ein ebenso mangelhaftes als überhängendes Glied der Oekonomie. Sonst ist die Handlung gut gegliedert, und rückt fast durchsichtig Zug um Zug vor, da sie sich aus den bewuſsten Entschlüſsen eines starken Charakters folgerecht entwickelt: selten ist den Forderungen der dramatischen Einheit beſser entsprochen worden. Auch der Prolog nebst dem beginnenden Dialog führt, frei vom gewohnten Mechanismus, lebhaft in den Mythos ein und erweckt warmen Antheil am Geschick und an den Plänen der gekränkten, in Korinth kaum noch geduldeten Frau. Medea bildet mit hohem Pathos und kräftiger Beredsamkeit den Mittelpunkt, gegen sie treten alle Personen zurück, auch Iason, der seicht und charakterlos gegenüber der verstoſsenen Gattin erscheint, und jene können nur für Rollen des Deuteragonisten gelten. Die Form ist für Euripides musterhaft, in Stil und Metrik, selbst in den melischen Theilen, sorgfältig und mit Anmuth ausgeführt, der Dialog strenger gehalten als in der Mehrzahl der erhaltenen Dramen. Der Text ist bis auf einige Lücken gut und ohne starke Verderbung erhalten, aber Schauspieler und Leser haben ihn 403 in dem Grade variirt, daſs diese Schwankungen die Hypothese von einer doppelten Recension veranlaſsen konnten.

4. **Ausgabe** von Brunck. R. Porson, *Lond.* 1801. u. öfter. *Rec. et illustr.* P. Elmsley, *Ox.* 1818. Abdruck c. Hermanni *Annott.* (*Opusc.* III.) *Lips.* 1822. *C. annott.* I. Lenting, *Zutph.* 1819. Mit krit. Apparat *ed.* A. Kirchhoff, *Berol.* 1852. Erkl. v. Schöne, Leipz. 1853. Charakteristik des Stücks: H. Bartsch Breslauer Progr. (Mainz) 1852. Die didaskalischen Angaben besitzt man in seltner Vollständigkeit, der Rest des *Argumentum* trägt den Namen des Grammatikers Aristophanes. Aufser der Zeitbestimmung ist dort erheblich die Notiz vom Neophron als Quelle des Euripides, τὸ δρᾶμα δοκεῖ ὑποβαλέσθαι παρὰ (die verlorne wahre Schreibart hat man in einer Menge von Aenderungen angedeutet) Νεόφρονος διασκευάσας, wofür Aristoteles und Dicaearchus zeugten. In den Scholien werden manche Variationen oder Mifsverständnifse den Schauspielern zugeschrieben; auch gehörten ihnen die Repetitionen auf verschiedenen Stellen dieses Dramas: wie man unzeitig v. 40—43. (cf. 1062. fg.) aus späterem, 949—951. 1006. fg. aus früherem zusammensetzte, gelegentlich den Vers 468. wiederholte. S. Witzschel *De versibus in E. Medea repetitis*, *A. Soc. Gr.* II. 143. ff. und Firnhaber, oben p. 418. Die Mehrzahl solcher Varianten, aus denen Böckh *Gr. tr. princ.* c. 13. eine zweite Recension oder Spuren eines *drama correctum* nachzuweisen suchte (vgl. Welcker p. 630.), besteht nur in jenem Wechsel geläufiger gleichbedeutender faſslicher Ausdrücke, der dem Bühnenkünstler stets zu Gebot stand: wie wenn 1078. im klassischen, um die Wette citirten Spruch καὶ μανθάνω μὲν οἷα τολμήσω κακά das flache οἷα δρᾶν μέλλω κακά sich vordrängte. Sonst wird man als zwecklose Zusätze v. 355. fg. 1181. fg. gern entbehren, vollends einiges nach 778. interpolirte. Dafs Aegeus ein überflüfsiges Bindeglied der Oekonomie sei bemerkt Aristot. *Poet.* 25, 19. (26. extr.) ὀρθὴ δ' ἐπιτίμησις καὶ ἀλογίας καὶ μοχθηρίας, ὅταν μὴ ἀνάγκης οὔσης μηδὲν χρήσηται τῷ ἀλόγῳ, ὥσπερ Εὐριπίδης τῷ Αἰγεῖ. Zwar wird selbst dieser richtige Tadel von Hartung I. p. 339. zurückgewiesen; doch ist der Fehler um so weniger zu rechtfertigen, als Medea durch ihren Flügelwagen vor jeder Unbill sicher war. Aristoteles tadelt aber auch dieses Mittel 15, 5. καὶ μὴ ὥσπερ ἐν τῇ Μηδείᾳ ἀπὸ μηχανῆς: doch blieb für Euripides, der die Charakteristik seiner Heldin auf die Spitze trieb, kein anderer Ausgang. Dafs einiges in Technik oder im formalen Theil nach Kallias gearbeitet war, diese Notiz (p. 334.) ist jetzt unbrauchbar. Der dem Chorliede v. 410. ff. eigenthümliche Dorische Rhythmus oder der Verein zweiter Epitriten mit Daktylen gilt als Zeichen des älteren Stils: Böckh üb. d. krit. Behandl. d. Pind. Ged. p. 280. fg. Unter den modernen Reproduktionen ist vor anderen interessant die von Klinger, welcher den Charakter der Medea durch einen Zusatz dämonischer Natur hebt oder vielmehr verdüstert.

5. *Ἱππόλυτος Στεφανηφόρος* erhielt Ol. 87, 4. (428) 409 den ersten Preis. Eine verwandte Darstellung desselben Themas in dem noch längere Zeit und aufmerksam wegen mancher Vorzüge gelesenen *Ἱππόλυτος Καλυπτόμενος* war durchgefallen; sein Plan erhellt aus der Nachbildung des Tragikers Seneca. Der Dichter hatte damals die Sophistik der Leidenschaft auf eine widerwärtige Spitze getrieben, die weder mit der Attischen Sittlichkeit vereinbar war noch den Forderungen der Kunst entsprach. Er liefs Phaedra, die von strafbarer Liebe zum Stiefsohn entbrannt ihre Leidenschaft nicht zu beherrschen vermag, dem keuschen Jüngling selber ihre Wünsche vortragen; zurückgewiesen entbrennt sie von Gefühlen der Rache, sie täuscht mit verleumderischen Worten den rückkehrenden Gemal und sein Fluch stürzt den Hippolytus in einen kläglichen Tod; zuletzt gestand Phaedra dem Theseus beim Anblick der Leiche die Wahrheit, worauf sie freiwillig ihre Schuld mit dem Leben büfste. Weit befser sind im zweiten Hippolytus die Gefühle der Scham gewahrt und geschickt für ein pathetisches Schauspiel benutzt. Die liebeskranke Königin hält mit ihrem Geheimnifs zurück, nachdem es ihr aber fast unwillkürlich entschlüpft ist, übernimmt ihre Amme die Rolle der Vermittlerin und das Wagestück an den Hippolytus selber zu gehen. Das Werden, den Stufengang und die Stimmungen einer Liebe, die sich unbewacht entzündet, aber vergebens im harten Kampf mit Pflicht und Ehre niedergehalten wird, hat Euripides mit der feinsten psychologischen Zeichnung vor Augen gestellt, und in diesem Vorgrund verrathen auch kleine Züge die Hand des Meisters. Phaedra fafst den Entschlufs zu sterben, nachdem Hippolytus ihre Leidenschaft erfahren und mit Abscheu von sich gewiesen hat. Weniger befriedigt das Intriguenspiel, das aus verschmähter Liebe sich entspinnt und mit dem freiwilligen Tode der Phaedra schliefst, aber auch den vortrefflich gehaltenen Hippolytus in den Untergang zieht. Offenbar ist aber der dramaturgische Plan mifslungen und vom Geiste des Themas abgewichen, welches den Gang und die Geschicke menschlicher Leiden-

schaft aus ihren innersten Gründen entwickeln sollte; jetzt wird der Verlauf des Mythos in äufserlicher Weise von der Gegenwirkung zweier Gottheiten oder Abstraktionen abhängig gemacht. Daher ein ausgedehnter Epilog, der zum Prolog (p. 436.) zurückschaut und Artemis in einen Gegensatz zur Kypris zwängt. Der Dichter übersah dafs er dem Unglück des fürstlichen Hauses einen grellen Mifston im Sinne des Fatalismus (p. 426.) aufdrang und mit sich selbst in Widerspruch gerieth; aber er wagte noch nicht, als er die Gewalt einer verzehrenden Leidenschaft zum Motiv nahm, sie zur unfreien Naturmacht in der Brust des Menschen zu steigern, die durch Vernunft und Sittlichkeit nicht überwunden wird. Er mifsbraucht also die Maschinerie seiner Götter, wenn er in den Eingang Aphrodite als handelnde Person, an den Schlufs Artemis als mitleidende machtlose Göttin stellt, der allein möglich war die Wahrheit vor Theseus auszusprechen. Die Dramaturgie verliert an tragischer Kraft durch einen so schwächlichen Ausgang, der die Schutzgöttin nöthigt den verkannten Sohn vor dem Vater nur mit dem Grunde zu rechtfertigen, dafs sein Haus das Opfer eines Streites zwischen zwei göttlichen Mächten werden mufste. Die Versöhnung des reuigen Vaters mit seinem sterbenden Sohn macht einen blofs rührenden 410 Schlufs. Diese schiefe Wendung widerspricht der pathologischen Tendenz des Tragikers und schwächt die Rolle des ideal aber steif gehaltenen Hippolytus; er wird zum eigenen Verderben ein Märtyrer seines Edelmuths und fällt unschuldig ohne Widerstand, selbst ohne Möglichkeit einer Ehrenrettung, durch eine fremde Leidenschaft. Der Plan mit seinen Kontrasten gestattet mehr psychologische Kunst als tiefgehende dramatische Verwickelung; aber die Charaktere sind rein und bis auf Theseus kräftiger als sonst gezeichnet, und sie fesseln das Interesse bis zum Schlufs der Handlung. In der Form, in Stil und Versbau, kann dieses Drama mit der Medea sich messen, der Ton ist edel und lebendig, selten hat Euripides einen bedenklichen Stoff mit so feinem Gefühl und solcher Würde durchgeführt; auch erhöht den Genufs die grofse Reinheit des Textes,

ungeachtet er stets fleifsig gelesen wurde. Nur sind Chorlieder und melische Scenen, wenn auch gefällig, von geringer Bedeutung; die vertrauten Beziehungen zur Hauptperson lafsen den Chor wie in der Medea zurückweichen.

5. Ausg. v. Musgrave *c. Marklandi emendatt. Ox.* 1756. 4. *Annott. instruxit* L. C. Valckenaer; *acc. Diatribe in E. perd. dram. reliquias. LB.* 1768. 4. Brunck. Luxusausgabe v. Egerton 1796. 4. *Em. et annott. instr.* I. H. Monk, *Cant.* 1811. 1821. L. v. Jan Anm. zu E. Hipp. Schweinf. 1861. In dem sehr reinen und bis auf Lücken des melischen Theils gut erhaltenen Text dieses vielgelesenen Dramas finden sich wenige Repetitionen oder anderweit entnommene Zusätze: 79—81. 691. drei Verse sind von Schauspielern zugesetzt 513—515. zwei 441. fg., 625. fg., 1049. fg. Die Responsion 108—120. zeigt dafs 115. auszuschliefsen sei. Verdächtig klingt 1029. Bei der ersten Bearbeitung lag dem Dichter die Phaedra des Sophokles vor, deren Plan nur hypothetisch (denn die Fragmente bieten wenig) von Welcker p. 395. ff. skizzirt wird; Phaedra stellte sich gleichsam unter den Schutz einer unwiderstehlichen Naturmacht und forderte Schweigen von den Frauen des Chors. Beim Euripides schien der erste Hippolytus (ihn zergliedert Welcker p. 736. ff.) durch den Sturm einer ungezügelten Leidenschaft, die bis zum mafslosen Hafs sich verirrt, abzustofsen und die Katastrophe machte den Eindruck des *μιαρόν;* er that daher gut dieses Uebermafs in der zweiten Ausgabe zu schwächen, und indem er ein rührendes Bild unglücklicher Tugend aufstellt, sucht er ihr unser Mitleid zu gewinnen; hiedurch kam in den Plan einiges Gleichgewicht gegen Hippolytus, den er mit Zügen eines steifen und spröden Tugendhelden zeichnet. Sonst ist es eine Täuschung, wenn einige den an die Endpunkte des Dramas gestellten Figuren Aphrodite und Artemis, mit denen Euripides doch nur sein nicht antikes Thema beschönigt, einen sittlichen Werth beilegen und daraus folgern dafs er die Zurechnung dem Menschen abnahm, dagegen alle Schuld an die göttlichen Mächte verwies. Richtiger hat Schrader Rhein. Mus. Bd. 23. 109. ff. den Mifsgriff des Euripides darin erkannt, dafs er den Widerstreit göttlicher und menschlicher Leidenschaften zum Motiv nahm; und doch hat Artemis, die leidende Gottheit, immer noch etwas von einem *deus ex machina* behalten. Paradox lauten die Gedanken von Fr. v. Raumer: er meint unter anderem, auch Hippolytus habe geliebt, nemlich die keusche Jungfräulichkeit in der Artemis, und es sei hart dafs diese ihren Liebling nur rechtfertigt, 411 nicht aber rettet und ihr Thun mit dem Prinzip der Nichteinmischung in Götterhändeln entschuldigt. Die leidenden Haupt-

personen bedeuten aber nur Marionetten der Götter und handeln nach dem Willen derselben; nur werden nicht die Götter beiden Theilen gerecht, denn Hippolytus soll künftig Ehren und Kult empfangen, wofür ihn das Schlufslied des früheren Stücks glücklich pries, Phaedra welche schwer aber nach hartem Kampf gefehlt wird vergefsen. Gar wenig sagt das Wort im Prolog 47. *ἡ δ' εὐκλεὴς μὲν ἀλλ' ὅμως ἀπόλλυται*, und nur den Theseus soll die Moral trösten 1434. *ἀνθρώποισι δὲ θεῶν διδόντων εἰκὸς ἐξαμαρτάνειν.* Einige Halbheit blieb immer zurück. Es war also kein Wunder dafs dieses Stück bei der Aufführung auf der Berliner Bühne 1851 merklich gegen die dem modernen Bewufstsein verwandte *Phèdre* von Racine verlor. Euripides dichtete den zweiten Hippolytus in einer Zeit, als er seine romantischen Ideen noch mit den Denkformen der antiken Tragödie zu verbinden dachte. Wenn er dagegen in der früheren Ausgabe *fr.* 6. (431) solche mifsbilligt die zu viel oder zu wenig in erotischer Neigung thun, und wenn man den Gang jenes Dramas in Betracht zieht, so hat er damals ganz entschieden den Verlauf einer menschlichen Leidenschaft samt ihren Anomalien auf den Boden des Lebens gestellt. Den Titel *Καλυπτόμενος* deutet Toup, mit ihm Welcker (p. 739.) und Hartung (I. p. 48. der die Oekonomie entwickelt) auf den verschämten, der bei den Anträgen der Phaedra das Haupt verhüllt; andere verstehen mit Bentley den Hippolytus, der im Sterben sich bedecken läfst, oder, der todt und verhüllt auf die Scene kam. Der Zusatz findet sich selten, ist aber zu geringfügig für ein charakteristisches Attribut. Charakteristischer ist das Prädikat des zweiten Hipp. *Στεφανίας*, erinnernd an die frische, dem neueren Drama geistesverwandte Scene, welche den Jüngling mit einem munteren Jägerchor einführt und in kurzem Dialog seine Denkart aussprechen läfst. Uebrigens meinte Welcker p. 740. dafs Phaedra nicht mündlich sondern stumm durch ihre Schreibtafel (ein berechneter Zug der tiefsten Verschämtheit) den Jüngling anklagte; dafür müfste man aber eine befsere Notiz als Philem. *Lex.* p. 36. haben. Die Zeit des zweiten *Hipp.* (kurz nach dem Tode des Perikles, Böckh *Gr. tr. princ.* p. 180. sqq.) wird in der alten Didaskalie genannt, wo die Schlufsworte zu bemerken: *τὸ γὰρ ἀπρεπὲς καὶ κατηγορίας ἄξιον ἐν τούτῳ διώρθωται τῷ δράματι. τὸ δὲ δρᾶμα τῶν πρώτων.* Fünf Verse 29. ff. im Prolog, ein antiquarisches Einschiebsel, gehören den Schauspielern; O. Jahn im Hermes II. 250. hielt sie für einen Nachlafs aus dem früheren Hippolytus. Eine fast zu günstige Beurtheilung gab Schlegel *Comparaison entre la Phèdre de Racine et celle d'Euripide, Par.* 1807. und in s. *Essais*, Bonn 1842. übersetzt mit einem Anhang aus der Französischen Kunstkritik von H. v. Collin, Wien 1808. Kritiken von Weil im Rhein. Mus. XXII. 345. ff.

6. *Ἄλκηστις*, Ol. 85, 2. (438) in einer Tetralogie mit *Κρῆσσαι, Ἀλκμαίων ὁ διὰ Ψωφῖδος, Τήλεφος* aufgeführt, wurde durch den zweiten Preis geehrt. Die seltsame Mischung unverträglicher Elemente hat ehemals Anstofs gegeben, und die Theoretiker kamen in Noth mit einem Drama, defsen Haltung und Anlage von aller tragischen Praxis abwich: wo das hohe rührende Pathos der Alkestis, das 412 im Abschied der sterbenden sich vollendet, und die Weichlichkeit des Admet, der die Liebe zum Leben übertreibt und im seichten Streit mit seinem Vater alle Würde vergifst, aber durch innige Trauer um die Gattin versöhnt, mit der sinnlichen Erscheinung des Herakles, defsen gute Laune sogar an burlesken Materialismus streift, sich kreuzt und in kontrastirenden Scenen jeden Wechsel durchläuft, bis der Held selber diese Gegensätze durch seinen Sieg über den Todesgott und durch die Rückgabe der Todten aufhebt und einen überraschenden Abschlufs herbei führt. Ein solcher Verein ernster und heiterer Motive, die zuletzt in einem märchenhaften Ausgang sich lösen, ist der Tragödie des Alterthums unbekannt; hier wird keins ihrer Probleme besprochen, ebenso wenig aber eine der religiösen Fragen berührt, aus denen Euripides seine Themen zieht. Man begreift also warum früher einige das Drama zum Satyrspiel, andere zur Tragikomödie machten. Inzwischen hat uns eine didaskalische Notiz belehrt dafs Alkestis das vierte Stück einer Tetralogie war, also den Rang eines Satyrdramas mit seinen Freiheiten besafs. Hiedurch werden die früheren ästhetischen Urtheile beseitigt, und man versteht nunmehr den Ton und die Verfafsung eines heiteren Nachspiels, in dem kein gewohnter tragischer Stoff, noch weniger ein Mythos der höheren Ordnung erscheint, sondern das Pathos dreier Tragödien durch Kontraste mythischer Figuren und Begebenheiten sich abschwächt und in gelindem Wechsel zum alltäglichen Leben sinkt; man versteht die sonst anstöfsige Behandlung der Charaktere, selbst einen Wortwechsel wie Vater und Sohn ihn führen, wo die Tendenz nichts anderes ist als leben und leben lafsen. Endlich begreift man die der Tra-

gödie nicht gestattete Freiheit des phantastischen Elements: Apollon und der dämonische Thanatos treten einander entgegen, jenem ist das Leben Admets geschenkt worden, dieser fordert als Ersatz die Gattin desselben, mufs aber sein Opfer im Kampf mit Herakles aufgeben. Zugleich läfst die Nähe des Telephus vermuthen dafs der Dichter damals den ersten wenn auch formlosen Uebergang zum romantischen Drama begann. Das Stück ist seiner Stellung gemäfs kurz, etwas flüchtig skizzirt und auf mäfsige Mittel der Aktion (p. 116.) beschränkt, da zwei Schauspieler die Mehrzahl der dialogischen Partien bestreiten konnten; die Komik die mit dem Wesen des Herakles sich verbindet, aber in der letzten Scene fast einen humoristischen Anstrich gewinnt, klingt zahm und wird durch das Uebergewicht des tragischen Elements (wie im Kyklops) abgedämpft. Auch im Stil überwiegen die tragischen Farben und ihre Sorgfalt erinnert an die strenge Form einer früheren Periode. Da wir aber von keinem zweiten Versuch (p. 148.) hören worin Euripides oder ein anderer mit Humor und phantastischen Mitteln das Satyrdrama zum Nachspiel der Tragödien machte, so bleibt ungewifs ob er allein, was glaublich scheint (p. 138.), und vielleicht nur vorübergehend eine satyreske Spielart der Tragödie unternahm, um das veraltende Satyrdrama dem Standpunkt socialer Bildung anzupafsen. Römische Dramatiker haben diesen Stoff mit Vorliebe behandelt.

6. Ausgaben von Wakefield, Wagner; *emend. et annott. instr.* Monk, *Cant.* 1816. 1818. vermehrter Abdruck von Wüstemann, Goth. 1823. *c. delectis annott. ed.* G. Hermann, *L.* 1825. *Ad cod. Vaticanum rec.* G. Dindorf, *Ox.* 1834. Hier erhielt man zuerst aus dem *Vat.* obige didaskalische Notiz, worauf unter anderem folgt, *τὸ δὲ δρᾶμα κωμικωτέραν ἔχει τὴν κατασκευήν (καταστροφήν)*, weiterhin, *τὸ δὲ δρᾶμά ἐστι σατυρικώτερον, ὅτι εἰς χαρὰν καὶ ἡδονὴν καταστρέφει.* Aehnliche Bemerkungen werden im Vorwort bei Matthiae T. VII. p. 114. und in Cram. *Anecd. Pariss.* I. p. 7. *Anecd. Ox.* III. p. 337. angetroffen. Selten hat ein kleiner didaskalischer Vermerk gröfseres Aufsehn gemacht und die hergebrachten Kunsturtheile schneller über den Haufen geworfen. dergleichen Jodrell *Illustr. on the Alc. Lond.* 1789. Wagner 1797. u. a. bieten. Etwas mäkelte Wieland, zum Theil

im eigenen Interesse, wogegen Goethe sich keck des Euripides annahm. Was aus der didaskalischen Notiz hervorgeht, hat im wesentlichen Glum *De E. Alc.* Berl. Diss. 1836. entwickelt; eine Reihe späterer akademischer Schriften (zuletzt eine Greifswalder Diss. v. Wilken Berl. 1868.) war überflüfsig. In einer beredten Analyse besprach Koechly (Litter. Taschenb. v. Prutz V. 1847.), was man damals kaum noch begehrte, die Schwächen des Stücks, wofern es als Tragödie gefafst wird, in spöttischer Zergliederung, und schlofs mit der Annahme, Euripides habe hier eine 413 neue Spielart eröffnet, ein Mittelding zwischen Tragödie und Komödie, welches an die Stelle der Satyrn fade Personen aus dem Kreise des alltäglichen Lebens mit noch faderen Gedanken setzt. Aehnlich hielt Rauchenstein in einem Progr. Aarau 1847. dieses Drama für ein mittleres zwischen Tragödie und Komödie, wo die erste gröfsere Hälfte tragisch sei, die Lösung aber durch heitere komische Momente vermittelt werde. Bescheiden urtheilte Tieck bei F. v. Raumer Vorl. über d. alte Gesch. II. 545. es sei schwer von dieser Erscheinung etwas richtiges auszusagen; selbst Shakespeare habe nicht gewagt ächte Tragödie auf diese Weise mit dem Humor zu vereinigen. Doch beschränkt sich dieser Humor auf die wenigen Scenen, worin Herakles spielt, vorzüglich die letzte, wenn man nicht auch den mehr lächerlichen Wortwechsel zwischen Admet und Pheres hieher ziehen will; sonst herrscht der tragische Stil, nur ermäfsigt und verwaschen, und Herakles welcher drollig und zugleich riesenstark genug war, um das Unglück nach Wunsch zu wenden, defsen Figur das Satyrspiel und die Komödie sich aneignen, bedeutet den *deus ex machina.* Da wir nun kein anderes Exemplar der neuen Form, gleichsam einer Hilarotragödie besitzen, und weder wifsen ob Euripides hiedurch eine Neubildung der tragischen Burleske begann, noch ob solche später Anklang fand: so darf wenigstens der originelle Versuch in herabgestimmter Tragödie nicht unterschätzt werden. Rapp Gr. Schauspiel p. 100. übertreibt, wenn er diesen Verein der Gegensätze, des Pathos und des Scherzes, für einen welthistorischen Fortschritt auf der Bahn zum vollkommenen Schauspiel erklärt. Uebrigens war Euripides der erste Dramatiker welcher diesen Stoff behandelte; dafs ihn der Komiker Antiphanes in seiner Ἄλκηστις parodirte, läfst sich aus den geringen Fragmenten nicht ersehen. Die Zeit unseres Stücks hätte man ehemals wegen der frühesten Anspielungen des Aristophanes auf sentimentale Phrasen *Ach.* 901. *Equ.* 1256. näher an Ol. 88 gerückt. Der Text zeigt mehr Lücken als auffallende Schäden; bemerkt werden ein widersinniger Zusatz 70. fg., Repetitionen 207. fg. 312. 651. fg. und ein Flick von drei Versen 818—20.

7. *Ἀνδρομάχη*, schon von den Alten als Stück des zweiten Rangs bezeichnet, ist ein trübes Bild des Unglücks und der ehrlosen Schlechtigkeit im Geist ochlokratischer Zustände. Diese sehr abenteuerliche Dichtung in fast 1300 Versen ist weder künstlich gegliedert noch ausgezeichnet durch eigenthümliche Gedanken. Eine Reihenfolge düsterer Scenen, ausgefüllt mit den Zugaben vielfältiger Reden und Wechselreden, stellt einen ohnmächtigen Kampf edler aber unglücklicher Charaktere mit den Ränken böser oder verächtlicher Menschen vor Augen, und das unter steten Kontrasten auf- und abwogende Schauspiel, in welches noch Orestes als Retter der bedrängten Hermione romantisch eingreift, erhält erst auf dem Gipfel des Mifsgeschicks einen äufserlichen Abschlufs durch den gewohnten *deus ex machina.* Nachdem Hinterlist und Gewalt über Neoptolemus und sein Haus gesiegt haben, erscheint Thetis, um statt jeder sittlichen Genugthuung dem greisen Peleus und dem Sohn der Andromache eine tröstliche Zukunft zu verheifsen. Mit grofser Ungunst werden die Spartaner in Menelaus und seiner Tochter Hermione gezeichnet und durch harte Vorwürfe wegen ihrer Tücken 414 herabgewürdigt. Die Charakterzeichnung bleibt matt und wird durch lange Reden abgeschwächt, deren Spitze der in mehr als 200 Versen nach Art eines gerichtlichen Handels ausgeführte Wortwechsel zwischen Peleus und Menelaus ist; am besten sind die beiden Frauenrollen gelungen, nur ermüdet die Monotonie der Andromache, der Hauptfigur, sie verschwindet aber bald nach der Mitte des Dramas. Schon in dieser nicht späten Arbeit hat Euripides gewagt verborgene Schwächen des bürgerlichen Lebens zu beleuchten, indem er den häuslichen Zwist zwischen dem Kebsweib und der Ehefrau zum Tummelplatz für Beredsamkeit und Abenteuer macht, die mit einer Entführung schliefsen. Die Zeit des Stücks war den Alten unbekannt; es fehlt nicht an historischen Anspielungen, die sich auf Ol. 89 beziehen lafsen. Mindestens weist die Form, da Stil und Rhythmen weniger glänzend als rein und sorgfältig sind, in die früheren Jahre des Krieges. Die Chorlieder, mit

Monodien wechselnd, sind wenig mehr als reich verzierte Moral und mythologische Bilder. Der Text hat mäfsig gelitten, ist aber von rhetorischen Interpolationen nicht frei geblieben.

7. Ausgaben: von Brunck 1779. Elmsley, Ox. 1807. Körner 1826. *c. Schol. et annott. ed.* I. Lenting, *Zutph.* 1829. Rec. G. Hermannus, *L.* 1838. Letzterer setzt mit Zirndorfer die Zeit des Stücks in Ol. 89, 2. als Brasidas den Frieden verletzte. Progr. v. L. v. Jan, Schweinfurt 1850. Eine Notiz der Alexandriner hat *Schol. Ven.* 446. *εἰλικρινῶς δὲ τοὺς τοῦ δράματος χρόνους οὐκ ἔστι λαβεῖν. οὐ δεδίδακται γὰρ Ἀθήνησιν. ὁ δὲ Καλλίμαχος ἐπιγραφῆναί φησι τῇ τραγῳδίᾳ Δημοκράτην.* Es ist schwer mit solchen Angaben aufs reine zu kommen, auch wenn man (was wegen der vielen Anspielungen auf Spartanische Tücke nicht glaubhaft klingt) mit Dindorf *prolegg. P. Scen.* p. 19. annimmt dafs dieses Stück am Hofe des K. Archelaus gespielt worden. Vermuthlich blieb es liegen und kam nicht auf die Bühnen Athens, wurde daher auch in den Didaskalien übergangen. Einschiebsel moralisirender Art, die wie die Scholien anmerken in vielen oder den meisten Handschriften fehlten, darunter drei Verse 330—32. die dem Menander angehören, und der in 10 Versen 668—677. ausgesponnene Syllogismus, deuten auf Betriebsamkeit der Schauspieler; dieser gedenkt ein Scholion bei v. 7. der in syntaktischer Hinsicht lästig ist, *οἱ ὑποκριταὶ τὸν ἴαμβον προςέθηκαν.* Denselben würde man einige leere Zeilen (wie 1254. und die falsch gestellten 397. fg.) überlafsen; namentlich den sehr unzarten Einfall, den man dem Euripides kaum zutraut, 222—225. Der Prolog gehört, trotz des schleppenden Eingangs, unter die befseren, unbedeutend ist aber das Klagelied der Andromache, defsen elegische Distichen nicht minder eigenthümlich sind als die logaödischen Rhythmen der Parodos. Anknüpfend an die Bemerkung des *Schol. Vaticanum, καὶ φαίνεται δὲ γεγραμμένον τὸ δρᾶμα ἐν ἀρχῇ τοῦ Πελοποννησιακοῦ πολέμου*, suchte Firnhaber im Philologus III. p. 408. ff. eine Reihe politischer Anspielungen auf den Anfang des Krieges oder Ol. 87, 2. zurückzuführen. Aber die scharfen Aeufserungen über das unverdiente Ansehn und die Treulosigkeit der Spartaner (449. *ἀδίκως εὐτυχεῖτ᾽ ἀν᾽* Ἑλλάδα, cf. 725.) leiten auf die letzten Tage des Kleon. Sonst vermag man, wenn wie billig auch das metrische Moment in Betracht kommt, trotz der vielen tendenziösen Aeufserungen keinen Zeitpunkt nachzuweisen, auf den so verschiedene Winke genau pafsen. Kombinationen der Französischen Akademiker in den *Mém. de l'Acad. des Inscr., Hardion* T. 8. *Racine* T. 10. Apologie des Stücks in *Schol.* 415

Cobet. 32. Didymus urtheilte strenger *Schol.* 329. 363. Dieses Drama fand seine meisten Leser unter den Sammlern, welche den sentenziösen Stoff anmerkten; aber einige Stellen hatten Ruf. Der Dichter hat bisweilen, vielleicht unter dem Eindruck frischer Erfahrungen, manchen Gemeinplatz beredt vorgetragen, den man anderwärts den Schauspielern beilegen würde: wie den über die Frauenzucht, den Hermione 943. ff. selber pathetisch empfehlen mufs. Frei war die Nachbildung des Ennius.

8. *Ἱκέτιδες*, ein Gelegenheitstück, wurde wahrscheinlich um Ol. 90 aufgeführt. Diesem Zeitpunkt als Athen nach der Niederlage bei Delium gegen Theben verbittert und einem Bündnifs mit den demokratischen Argivern geneigt war, entspricht die Wahl und Behandlung des Mythos, an defsen Schlufs mit grofsem Nachdruck den Argivern freundliches Vernehmen und ein Bund mit Athen (man kennt einen solchen aus Ol. 89, 4.) empfohlen wird. Das Thema des Gedichts ist der Ruhm Athens, welches die Sache der Menschlichkeit gegen das siegende Theben verficht und die Bestattung der gefallenen Argivischen Fürsten und der anderen Genofsen des Adrast erzwingt. Diese Heldenthat beleuchtet der Prunk von Streit- und Lobreden, von elegischen rührenden pathetischen Scenen, welche der schwärmerische Tod der Euadne romantisch abschliefst; hiezu kommen Kontraste der besonnenen Frömmigkeit mit dem selbstverschuldeten Unglück. Theatralische Zugmittel werden ebenso wenig als Breiten der Rhetorik gespart. Die Stärke des gutgeschriebenen und reichhaltigen Dramas liegt im Räsonnement und Reichthum an interessanten Aussprüchen, besonders politischen welche die gute demokratische Freiheit verherrlichen, nicht in einer organisirten Handlung. Die patriotischen Absichten überwiegen und äufsern sich in der Wahl und Anordnung des Stoffs, in der schwächlichen Haltung des redseligen Theseus, dann im Ueberflufs an Moral, Politik und heilsamen Lehren; zu Gunsten der theatralischen Wirkung ist sogar ein unnöthiger Epilog (p. 439.) angefügt. Die melischen Theile, der sentimentale Vortrag, Züge der Charakteristik (wie in Adrasts Rede 857. ff.) und die Technik des Versbaus beweisen für ein Tendenzstück keinen gewöhnlichen Fleifs.

8. Ausgaben: *rec. notis uber. illustr.* (*ed.* I. Markland), *Lond.* 1763. 4. *Ox.* 1818. vervollständigt mit Kritiken v. Elmsley, *L.* 1822. Revision von G. Hermann, *L.* 1811. Diss. von A. Soetbeer, *Gott.* 1837. I. I. de Hollander, *LB.* 1840. Zeitbestimmung, Böckh *Gr. tr. princ.* p. 187. sq. Ein Seitenstück sind die gleichzeitigen Herakliden. Eine zu spät und gegen das Gesetz guter Oekonomie eingelegte Digression tadelten die Kritiker bei *Schol. Soph. Oed. C.* 220. Die Mitglieder des Chores (p. 102.) setzen sich zusammen aus den sieben greisen Frauen und einer gleich grofsen Zahl ihrer Dienerinnen; der Antheil der letzteren an den Chorliedern (davon Schönborn Skene d. Hell. p. 190. fg.) ist aber gering und untergeordnet. Die Gesänge der Knaben gegen Ende sind durch Choreuten ausgeführt worden. Das Stück hat viel gelitten, auch durch Lücken manches eingebüfst. Zur Annahme zweier Recensionen konnten nur die im häufigen Gebrauch variirten moralischen oder praktischen Stellen bei Stobaeus u. a. berechtigen. Mancherlei Moral ist zum Nachtheil des präzisen Vortrags eingeschwärzt, eine der längsten Deklamationen 176. ff. setzt wie die Malerei mehrerer Verse von 899. an geübte Schauspieler voraus; dürftiger klingen aufser einem und dem anderen pathetischen Zusatz v. 436. fg. und 6 Verse 531. ff. welche man befser dem Moschion aneignet, auch aus der Hecuba zwei 277. Man merkt an vielen Ausdrücken und Lesarten dafs sie nur ein Flick auf Lücken oder unleserliche Stellen waren: so die denkwürdige Interpolation *ἁβρὸν* v. 860. wo Polybius das richtige *δῖον* gerettet hat, und noch stärker verändert v. 1110. Den ganzen Vers 974. verdankt man dem Plutarch. Aber den Mangel einer grammatischen Redaktion bezeugt der Soloecismus *ἐπειδὰν μηδὲν ὠφέλουν* v. 1112. (wo zu l. *ἐπειδὰν μηδὲν ὄφελος ὦσι γῇ*) am Schlufs der durch die Hand der Schauspieler gegangenen sentimentalen Rede des Iphis, die nicht wenig verwässert worden. Wie schlecht man die Urschrift las, zeigt noch die Verderbung *στάσω κοῦ* aus *ἐτ' Ἀσωποῦ* v. 1149

9. *Ἰφιγένεια ἡ ἐν Αὐλίδι*, mit den Bacchen nach dem Tode des Euripides aufgeführt, ein geistreiches Drama, voll der gröfsten Schönheiten und wirksam durch furchtbare Konflikte, welche die jüngere Tragödie selten auf die Bühne gebracht hat. Man bewundert an mancher Scene das feine Gefühl, die Wahrheit der Charakteristik und die Einsicht in Benutzung psychologischer Motive, noch mehr aber den reichen Plan, aus dem der Dichter eine grosse Spannkraft und Kühnheit in überraschenden Kontrasten entwickelt. Dieses Stück bezeugt hohe Gewandheit,

ist aber auch ein schwieriges Problem für die höhere Kritik. Die zarte Persönlichkeit der Jungfrau, welche durch ihr Geschick unbewufst die leidenschaftlichsten Verwicklungen erzeugt und sie durch heroische Hingebung löst, enthält den erwünschten Schwerpunkt; alles Interesse geht zuletzt auf Iphigenien über. Vor ihr weicht das Pathos sämtlicher Personen in den Hintergrund, selbst der ritterliche Sinn des Achilleus tritt zurück; ihr freier Entschlufs macht dafs das Schicksal überwunden und versöhnt wird. In dieser Charakterzeichnung, in der Mischung von Zaghaftigkeit, Schwäche und starken Entschlüssen liegt ein eigenthümlicher Reiz und der Werth des Gedichts. Dieses Seelengemälde steigert sich bis zur Romantik der Modernen, und der ursprüngliche Schlufs scheint sogar lyrisch und sentimental gelautet 417 zu haben. Manche Scene wirkt durch glänzende Beleuchtung, und die verschlungenen Fäden des Plans, der an die Verwicklungen und Ueberraschungen des jüngeren Lustspiels erinnert, greifen so geschickt in einander, dafs das Interesse bei der Fülle des Wechsels und der rührenden Elemente frisch und lebendig bleibt. Soweit ist dem Euripides, wie selten in seiner spätesten Zeit, ein hoher Grad dramatischer Einheit gelungen. Allein der Zustand des Ganzen ist von einem reinen künstlerischen Genufs weit entfernt, und man überzeugt sich schon aus der Ungleichheit des Stils und der dichterischen Komposition dafs dieses ausgedehnte Drama von mehr als 1600 Versen in einer stark interpolirten Verfassung vorliegt, worin alter ächter Bestand mit schwächlicher Nacharbeit von jüngerer Hand sich mischt, und der Eindruck einer unfertigen Dichtung wird so häufig erregt, dafs man zur Ansicht (p. 142.) gelangt, der Meister selbst habe für mehrere der wichtigsten Scenen nur Skizzen oder einen fragmentarischen Umrifs hinterlafsen. Denn für ein Gedicht welches in seinen wesentlichen Verhältnifsen ausgeführt zur öffentlichen Aufführung kam und vollständig überliefert war, konnte kein dringender Anlafs gegeben sein, um durch Ueberarbeitung und Nachträge vom Anfang bis zum Schlufs den Zusammenhang herzustellen und leere Räume zu füllen.

Jetzt aber ist merkwürdig und zugleich räthselhaft die Mittelmäfsigkeit einer massenhaften Interpolation, welche dieses Drama wie kein zweites Stück des Euripides nicht nur in alterthümlicher Zeit durch einen mehr routinirten als feinen Diaskeuasten, sondern auch in späteren Jahrhunderten erlitten hat. Der Hand des ersten Bearbeiters und wol noch manchem Nachfolger verdanken wir redseligen Ueberflufs jeder Art, inhaltleere Chorlieder und matte Scenen besonders im letzten Drittel, den oft verflachten und phrasenreichen Ausdruck, der von der präzisen Form und Korrektheit des Dichters empfindlich abweicht, und einen fahrläfsigen Versbau, worin der verkehrte Gebrauch der freieren Rhythmen auffällt; vielleicht darf man diesen Nachdichtern auch den Mangel an Haltung in Charakteren und in Oekonomie beilegen, da noch ein richtiger Schlufs mit kräftiger tragischer Wirkung mangelt. Einen Theil der Schuld trägt freilich der Plan des Euripides, welcher ein bürgerliches Intriguenstück mit Empfindsamkeit aber auf Kosten eines glänzenden Mythos und der fürstlichen Ehre romantisch in Scene setzt. Allein wir kennen aus dem Alterthum kein Drama, welches durch fortgesetzte Nacharbeit in solchem Umfang, in kleinen und in ausgedehnten rhetorischen moralischen Zusätzen, ohne Kenntnifs des Stils in Liedern oder im Gespräch verseichtet wäre. Die Charaktere sind bis auf Achilleus, der unbewufst in ein fremdes Intriguenspiel gezogen wird und in einer unpassenden Scene halb komisch mit Klytaemnestra zusammentrifft, und Iphigenia trocken oder schwächlich, zum Theil niedrig und ohne Würde gehalten, vollends sinkt Agamemnon, der im groben Wortwechsel mit Menelaus und gegenüber seiner Gemalin eine verzweifelte Rolle spielen mufs; nur in den Bildern des männlichen und weiblichen Hochgefühls erscheint die Charakteristik fein und edel. Der Wechsel der Empfindungen ist grofs, aber oft wenig motivirt. Aehnliche Mängel kehren 418 wol auch in anderen Dramen des Euripides wieder, hier aber werden sie durch Unvollkommenheit des Vortrags fühlbarer gemacht. Der Stil ist ungewöhnlich weitschweifig

und zerfahren, der Ausdruck wäſsrig und matt bis zur Trivialität, auch wenn man die vielen, namentlich interpolirten Stellen abrechnet, welche durch üble Tradition der Handschriften prosaisch gefärbt und nicht mehr sicher herzustellen sind; die Rhythmen locker und läſsig, vor allen die melischen Partien, unter denen nur das vierte Chorlied einige Vorzüge hat, wollte man auch nur die Minderzahl für alt oder ächt halten: weder Versbau noch Gehalt reicht über Mittelmäſsigkeit hinaus. Zuletzt kommt in Anschlag daſs nirgend im Verlauf des Stücks jene skeptischen oder spekulativen Gedanken hervortreten, mit denen Euripides seine Probleme zu verknüpfen pflegt, aber auch die gleichzeitig aufgeführten Bacchen reichlich ausgestattet hat. Man gewinnt nur wenig wenn man einen groſsen Theil des Anstoſses auf den jüngeren Euripides als Herausgeber der nachgelassenen Trilogie zurückführt: denn es klingt unwahrscheinlich daſs damals ein ausübender, selbst dürftiger Künstler so wenig Geschmack und Herrschaft über die dramatischen Mittel besessen hätte. Jetzt kann die schärfste Kritik nicht allzu produktiv sein, da sie durch einen hohen Grad der Verderbung und unpoetischen Form gehemmt wird; unsere wenigen Codices sind Abschriften desselben lückenhaften Exemplars, und ein so zweifelhafter Text gebietet Vorsicht. Ennius übertrug auch diese Tragödie.

9. Ausgabe beider Iphigg. (*c. annott.* I. Marklandi), *Lond.* 1771. *Ox.* 1811. (*cur.* Gaisford) Abdruck mit Aufsätzen v. Elmsley u. a. *Lips.* 1822. Erste durchgreifende Berichtigung des verwahrlosten Textes und Sichtung der interpolirten Theile: *rec.* G. Hermannus, *L.* 1831. Er meinte damals daſs der alte Stamm des Gedichts fast noch übrig sei, p. XXIX. *nihil est nisi vetus tragoedia, fine truncata;* später gestand er, *multa patientius tuli quam debebam*, und suchte nunmehr in zwei Programmen *De interpolationibus Euripideae Iph. in Aul.* 1847—48. die Hypothese durchzuführen, daſs ein alter, wenig geübter Interpolator das Archetypum, einen durch Lücken und kleine Schäden vielfach entstellten Codex, ebenso willkürlich als ungeschickt umgestaltet, manches aber auch bloſs an den Rand 419 gesetzt habe. Dieser Gesichtspunkt mochte praktisch und fruchtbar für eine gesunde Kritik sein, doch bleibt er hinter

den Schwierigkeiten eines so verwässerten Textes weit zurück, wie schon seine Proben in P. I. p. 8. 14. merken lassen. Fernere Beiträge zur Kritik *ed.* Hartung, Erlang. 1837. Die Interpolationen der Iph. A. hat W. Dindorf in Zeitschr. f. Alterth. 1839. Nov. zusammengestellt. Konservativ in einer Ausg. m. Deutschem Komm. Firnhaber, Lpz. 1841. *Ed. c. animadv. Fr. Vateri, Mosq.* 1845. Kieffer Darlegung des Gedankenzusammenhanges in d. Iph. A. zwei Nürnberger Progr. 1836–38. Mit Begeisterung pries dieses Stück gleich einem Sophokleischen Gruppe Ariadne p. 462. ff. und er war nur im Zweifel ob es von Agathon oder Chaeremon (s. über diese Täuschung Meineke *Com.* I. p. 520.) verfaſst sei. Nochmals ist Bang auf Chaeremon verfallen; was wir aber vom künstelnden Stil dieses Tragikers hören, findet hier keine Bestätigung. Als man nur eben die groſsen Ungleichheiten der Iph. A. zu beobachten anfing, empfahl sich die Hypothese von einer doppelten Recension: Böckh *Gr. tr. princ.* c. 17. Bremi Philol. Beitr. I. n. 6. Dissertatt. von M. Seyffert *De duplici rec. Iph. A. Hal.* 1831. H. Bartsch *De E. Iph. A. Vrat.* 1837. H. Zirndorfer, *Marb.* 1838. Wir haben über dieses Stück nächst kritischen Versuchen bis auf unsere Tage eine Reihe sorgfältiger aber ermüdender Forschungen empfangen, welche Details und Partien der Frage trefflich erörtern, aber mit keinem glaubhaften Resultat schliessen: Vitz *De Iph. A. auctore et fatis*, zwei Torgauer Progr. 1862—63. und zuletzt die beiden ausführlichen Monographien, J. P. Bang *De auctore Iph. A. Havn.* 1867. H. Hennig *De Iph. A. forma ac condicione*, *Berol.* 1870. Letztere prüft die Schäden und Bedenken dieses Dramas am vollständigsten. Zirndorfer *de chronol.* p. 90. sqq. sah im heutigen Text eine spät vollendete Komposition aus Arbeiten des Vaters und Sohns; eine solche Gemeinschaft der Zunft- oder Familienglieder mag in der Litteratur des Epos weniger befremden, aber in der Geschichte des alten Schauspiels kommt sie nicht vor. Eine Schranke setzt unseren Vermuthungen das Zeugniſs Schol. Arist. *Ran.* 67. *ουτω γὰρ καὶ αἱ διδασκαλίαι φέρουσι, τελευτήσαντος Εὐριπίδου τὸν υἱὸν αὐτοῦ δεδιδαχέναι ὁμωνύμως ἐν ἄστει Ἰφιγένειαν τὴν ἐν Αὐλίδι, Ἀλκμαίωνα, Βάκχας.* Für die Vermuthung von L. Dindorf, daſs *ἐν Αὐλίδι* durch Irrthum statt *ἐν Ταύροις* gesetzt worden, ursprünglich aber bloſs *Ἰφιγένειαν* stand, läſst sich nichts sagen. Eine Tragödie dieses Titels und Inhalts ist also wirklich gespielt worden; welches Miſsgeschick soll man nun annehmen, wodurch eine so gewaltsame Zersetzung dieses Textes und nicht auch der gleichzeitigen Bacchae bewirkt wurde? denn das Alterthum bietet keinen Fall eines unfertigen skizzirten Dramas, das gleich einem Goldonischen Süjet den Schauspielern preisgegeben wäre. Man dürfte daher allein wahrscheinlich finden daſs Euripides bei seinem Tode nur

ein Bruchstück hinterlafsen hatte (wie Dindorf nach dem Vorgang von Matthiae sagt, *Tragoediam hanc E. moriens imperfectam reliquit*), dafs sein Sohn es bühnengerecht machte, weiterhin aber mancherlei Hände das Drama mehr für den Bedarf des Theaters als der Leser bis zum Ueberflufs ausstaffirten. Hieraus lernen wir beiläufig und zuerst, dafs dieses Stück auf den Bühnen sich erhielt und, was leicht zu glauben, eine Zugkraft besafs; dann eine Thatsache, die sich unmittelbar ergibt, wenn auch keine Notiz des Alterthums über die Sippschaften der Tragiker davon redet, dafs bereits der Erbe des Euripides mehr auf die dramatische Mache sich verstand als produktiv und des Stils mächtig war. Der Text mufs frühzeitig fixirt sein: Aristoteles kennt einen Vers aus dem Prolog, einen anderen (1400.) aus dem letzten Theil, einiges citirt Plutarch, sonst finden sich wenige Leser. Augenscheinlich war das Archetypum (wie Hermann sah) lückenhaft, aber hieraus wird nicht das überall verstreute Flickwerk erklärt, sondern die Mehrzahl der grofsen und unglücklichen Interpolationen und was sonst den Text verseichtet mufste wol den Zwecken einer scenischen Ueberarbeitung dienen. Jetzt mufs man wider Willen stets auf die Grundlage des Palatinus 287 zurückgehen, defsen oft unfertige, der metrischen Regel widersprechende Tradition ein Korrektor (m. sec.) meistentheils interpolirend aufgebefsert hat. Auch wird man, wenn als Eigenthum des Euripides und ursprünglicher Kern der Plan eines Intriguenspiels vorausgesetzt wird, welches in den Charakteren Achilleus und Iphigenia gipfelt, von diesem alten Stamm nur die verschiedenen Grade der Interpolation und rhetorischen Nachdichtung sondern können, ohne gerade die Schichten nach einer Zeitfolge zu scheiden. Zuerst von der jetzigen Exposition. Sie besteht auffallend genug aus einem gedehnten Dialog in Anapästen, in den ein prologartiger Vorbericht mit hölzernem Anfang eingelegt ist; er reiht sich schülerhaft und unmotivirt an das vorhergehende, doch hatte man ihn wol vorgefunden und deshalb eingeschaltet. Ein iambischer Prolog entsprach der Praxis; Dindorf aber ging weiter, und da das alte Vorwort zum Rhesus einen doppelten Prolog erwähnt, so meint er dafs Euripides auch hier einen zweifachen (er sollte sagen, einen zweitheiligen) Prolog v. 1—48. und 117—163. hinter-
420 lassen habe, beide Stücke seien aber später durch 49—116. verkittet worden. Man wird umsonst fragen was den Tragiker bewegen konnte statt des gangbaren iambischen Vorworts ein traulich breites Gespräch in Anapästen als Einleitung anzuwenden und in zwei Reihen zu theilen, die nicht völlig in einander greifen. Der Fall der Andromeda nützt hier nicht, wofern sie wirklich mit einer lyrischen Monodie anhob. Die Verflechtung aber eines historischen Prologs in ein vorläufiges Gespräch erinnert

an die Methode des Komikers in *Equites* und *Vespae*: dem Tragiker blieb sie fremd. Einschiebsel im Prolog sind mindestens v. 65. 76. (die Variante Μενέλαος οὖν καθ' Ἑ. ist wol zu billigen) mifsrathen klingt 103. Den Dialog schliefst 160—163. mit einer verkehrt angebrachten Moral. Dafs aber die von Aelian N. A. VII, 39. erhaltenen Zeilen, worin Artemis den Agamemnon anredet, im Prolog (noch lange glaubte daran unter anderen Böckh) keinen Platz finden konnten, darüber mögen jetzt alle nach den Erörterungen von Matthiae u. a. gleicher Meinung sein. Sie gehörten in den Epilog, der ehemals ein bündigeres Aussehn haben mufste. Man hat ihn dann pathetisch für eine bessere Wirkung umgeformt und dafür das traurige Machwerk der beiden letzten Scenen eingesetzt. Schiller hat diesen späten Anhang, den Porson zuerst verwarf, von seiner Uebertragung ausgeschlossen. Selbst das vorangehende Melos 1510—31. ist müfsige Variation des früheren Liedes 1475. ff. Man erstaunt dann über die Fabrikarbeit an der Parodos, die hauptsächlich im zweiten Theile den Homerischen Katalogos paraphrasirt; von der antistrophischen Responsion ist in diesen ärmlichen Rhythmen wenig mehr die Rede. Nur Schoene versucht im Rhein. Mus. N. F. V. darzuthun dafs die Parodos weder im Ganzen noch im zweiten Theile verfälscht sei: der Dichter habe sich in Aufzählung der Heerführer Völker Schiffe möglichst, nur mit der nöthigen Freiheit und fern von epischer Breite, dem Homer angeschlossen und ein präzises Bild von der Flotte vor Aulis, von der Gröfse dieser zur unfreiwilligen Ruhe verurtheilten Streitkräfte bezweckt. Unbefangene Leser erstaunen über das Unmafs des epischen beschreibenden Stoffs, namentlich geht eine Malerei wie sie der Versmacher an das Gespann des Eumelus verschwendet über alle Grenzen dramatischer Interpolation hinaus; dem ersten antistrophischen System verbleibt höchstens ein Kern von 12 Versen. Weiterhin sind von jüngerer Hand ohne Kenntnifs der tragischen Form eingeschaltet v. 413—441. um aus dem Gespräch der Brüder einen Uebergang zu finden. Hierauf mehrere wäfsrige Schlufsreden, zu befserer Abrundung angefügt, 465—468. 500—503. das Einschiebsel 508-510. und durch Albernheit bemerklich 528—542. Die Schnörkel des zweiten Chorliedes werden durch die kindlichen Phrasen, mit denen die sehr mangelhafte Scene der Klytaemnestra sich eröffnet, fast überboten. Wieviel von den nüchternen Versen (wie 773. ff.) im dritten Chorlied unter die späten Lückenbüfser gehört, da das Ganze werthlos ist, bleibt dahin gestellt. Der Charakter des Achilleus ist mit einem romantischen Anstrich ziemlich gut und frisch gehalten, in Worten aber, vermuthlich von derselben Hand, gemifshandelt: wie in der Deklamation 938. ff. und 1017. ff. Räthselhaft ist der alte, völlig unrhythmische Nachtrag des

vierten und besten Chorliedes 1089. ff. Alle jüngeren Partien überragt in Stil und Gedanken die rührende Rede der Iphigenia 1211. ff. Die zweite Rede derselben 1368. ff. worin die Jungfrau sich freiwillig dem Opfertode weiht, mag durch ihr hohes Pathos ergreifen, im Stil aber bleibt sie hinter der früheren merklich zurück. Dagegen ist der Vorwurf *τοῦ ἀνωμάλου* welchen Aristot. Poet. 15. dem Dichter wegen des anscheinenden Widerspruchs in den Stimmungen der Iphigenia zu machen scheint, von den Kunstrichtern mit Grund zurückgewiesen und für das Gegentheil als ein wahrer Vorzug gedeutet worden. Ueberall findet man den Vortrag verseichtet: so v. 407. *συσσωφρονεῖν σοι βούλομ' ἀλλ' οὐ συννοσεῖν* aus *σ. γάρ, οὐχὶ συννοσεῖν ἔφυν.* Selten bewahrt ein altes Citat den edleren oder richtigen Ausdruck, wie Plutarch noch weiterhin v. 450. Einen Vers (nach 394.) haben alte Leser gerettet.

10. *Ἰφιγένεια ἡ ἐν Ταύροις*, aus unbekannter Zeit; doch läfst die Raschheit in Rhythmen und Diktion annehmen dafs dieses Stück, welches im übrigen durch einen sorgfältigen Stil sich auszeichnet, einer nicht frühen Zeit angehört. Den Kern des Themas, die Fahrt des Orestes in das Taurische Land und die Heimkehr der dort weilenden, nicht der Sage gemäfs geopferten Iphigenia hat Euripides vollständig erfunden und wirksam für die Bühne 421 genutzt. Man bewundert die Sorgfalt der Oekonomie und den geschickt angelegten Plan, worin die zarte Darstellung der Freundes- und Geschwisterliebe, gehoben durch die Mittel der rührenden Wiedererkennung, hervortritt. Die Dichtung ist reich an feinem sittlichem Gefühl, das Interesse wird durch Spannung und retardirende Motive genährt, die Wirkung des romantischen Schauspiels erhöht aber die gründliche Zeichnung edler Charaktere, vor allen die würdevolle Haltung der Iphigenia. Die beiden bedeutendsten Scenen welche die Wiedererkennung der Geschwister vorbereiten, besitzen einen Grad von Feinheit, Mafs und Kraft, den Euripides nur selten erreicht. Wohlberechnet ist auch das zweite Moment des Dramas, die gewandt und mit List ausgeführte Flucht der Iphigenia, während ihre Genofsen das Standbild der Göttin rauben; diese Täuschung bringt zwar einen Mifsklang in den Schlufs, doch mildert ihn eine Göttererscheinung, das Wort welches

Athene an König Thoas richtet. An den Erwerb dieses Bildes, desselben welches Athen im Tempel zu Brauron verehrte, war die Verheifsung geknüpft, dafs Orestes vom Fluch des Muttermordes erlöst werden sollte. In der Katastrophe hat der wetteifernde Deutsche Meister seinen Vorgänger berichtigt, er hat ihn auch im geistigen Ton und in Erhebung der Charaktere vielfach in Schatten gestellt, der Grieche war aber durch örtliche Sage gebunden und mufste seinen Mythos mit der Verpflanzung der Artemis auf Attischen Boden abschliefsen. Manche Scenen wurden durch die bildende Kunst verherrlicht; denselben Stoff hatte Pacuvius in seinem berühmtesten Drama *Dulorestes* erneuert. Der Text hat theilweise durch Verderbung, in den melischen Theilen noch mehr durch Interpolation gelitten. Letztere sind mittelmäfsig und bewegen sich in elegischem Ton, das letzte Chorlied ist sogar ein fremdartiges mythologisches Episodium.

10. Ausgabe von Markland (mit *Iph. A.*); *rec. et brev. notis instr.* A. Seidler, *L.* 1813. *rec.* G. Hermannus, *L.* 1833. *rec.* C. Badham (nebst Helena), *Lond.* 1851. und gleichzeitig erkl. v. Schöne, 2. Aufl. bearb. v. Koechly, Berl. 1863. Letztere ruht zum Theil auf seinen 5 *prooemia*, *Emendatt. in E. Iph. Tauricam P.* I–V. *Turici* 1860–62. Hiezu kritische Bemerkungen v. Bergk im Rhein. Mus. XVII. XVIII. Kvičala Beiträge z. Kritik u. Exegese d. Iph. T. Sitz. Ber. d. Wiener Akad. Phil. Cl. Bd. 29. Wien 1859. Die Güte der Erfindung und der Ausführung, namentlich im Anagnorismos, hat Aristoteles Poet. 17. (cf. 14, 19. 16, 6.) anerkannt. Vergleichungen und Analysen der Iphigenien von Euripides und Goethe sind oft angestellt: s. Cholevius Gesch. d. D. Poesie II. p. 285. ff. Vor anderen O. Jahn Goethes Iph. auf Tauris und die antike Tragödie (1843), in s. Popularen Aufsätzen aus d. Alterthumswiss. Bonn 1868. doch wird das Drama des Euripides dort nur berührt. Euripides konnte die von dem Mythos überlieferten Motive nicht aufgeben; Goethe durfte dagegen im Geiste der romantischen Dichtung einzig aus sittlicher Macht und Selbstbeherrschung den Fluch lösen und die Rückkehr der Geschwister vermitteln. Dafür besitzt jener einen offenbaren Vortheil am gröfseren Reichthum dramatischer Handlung, und seine Charakterzeichnung der Iphigenia, welche fein, kühn und energisch fühlt und wirksam in den Gang des Intriguenspiels eingreift, ist ein fast untadelhaftes Werk. Unter den 422

nicht zahlreichen Interpolationen des Trimeters (wie 59. fg. 99. oder der Wiederholung 84.) sind bemerkenswerth die beiden von Markland gerügten 1025. fg., deren zweiter Vers, *κλεπτῶν γὰρ ἡ νύξ, τῆς δ' ἀληθείας τὸ φῶς*, nicht einmal antik lautet. Man wundert sich aber kaum dafs in jenes lange pathetische Gespräch mancher Zusatz eingedrungen ist, wie 1010. fg. 1071.

11. *Τρῳάδες*, zugleich mit Alexander, Palamedes und dem Satyrspiel Sisyphus Ol. 91, 1. (415) ohne Glück aufgeführt, sind ein grelles Gemälde des letzten Aktes, welcher die Tragödie von Trojas Geschicken und seinem Fall abschlofs. Alles Unglück das nach der Eroberung die Fürstinnen trifft, hat der Dichter in Massen ohne jede Gliederung gehäuft, Hekuba und Andromache werden als Sklavinnen verlost, sehen ihre letzten noch übrigen Kinder nach einander in einen grausamen Tod gehen, und erblicken am Schlufs die brennende Königstadt. Mit einigem Wohlgefallen verweilt er im Leide derer, die den Glanz der Welt erlebten und ohne Verschulden in tiefe Schmach und Unglück stürzen. Vorübergehend wird zur Beruhigung auch ein Gegenstück angedeutet, worauf der Prolog, ein Gespräch des Poseidon mit der den Achaeern zürnenden Athene, und eine Weissagung der Kasandra hinweisen, nemlich das künftige Mifsgeschick der stolzen Sieger; aber diese Kehrseite des menschlichen Glücks tritt doch nicht in dem Sinne hervor, dafs man im Wechsel an einen festen Lebensplan erinnert und der stets wiederkehrende Zweifel an der göttlichen Gerechtigkeit (p. 423.) beschwichtigt würde; dem Dichter erschien damals, in Zeiten einer ruhelosen Massenherrschaft, der Weltlauf im trübesten Licht, als ob Gott manches Geschlecht nur zum Unglück und Dulden verurtheile. Diesen Satz läfst Euripides in einer mit Witz und ochlokratischer Beredsamkeit erfüllten Scene durchschimmern, wo Helena zwar angeklagt und der rächenden Vergeltung sicher ist, aber durch Trugreden ihren schwachen Gatten gewinnt; die matten Reden befriedigen nicht einmal als rhetorisches Schaustück. Die lange Reihe trübseliger Situationen gibt mit vieler Moral gemischt dem Ganzen einen eintönigen Ausdruck, und die

schwermüthige Klage lastet wechsellos auf Zwiegespräch, Monologen und Chorliedern. Man merkt am Ton dieser einem Melodrama nahe stehenden Tragödie dafs sie mitten im Schwindel der Ochlokratie verfafst war. Ihr einziger Lichtpunkt ist die kühne prophetische Haltung der Kasandra, welche mit einem kecken Humor und in pafsender Mannichfaltigkeit der Rhythmen an der verhängnifsvollen Zukunft der Sieger sich weidet und aus ihrem Untergang für die besiegten einigen Trost zu bereiten sucht. Eine hervorragende Rolle hat nur Hekuba; daneben figurirt, was den Geist dieses Dramas bezeichnet, bis zum Ausgang der Herold Talthybius. Die Handlung schliefst mit dem Abzug der Sieger und den Klagen der gefangenen Frauen beim Schauspiel des brennenden Ilion. Das Stück fand aufser Aristoteles nicht viele Leser, wenn auch die Gelehrten, wie jetzt aus nicht unbedeutenden Scholien erhellt, ihm ein Studium widmeten; der Text hat durch Interpolation, welche sich in zugesetzten Versen und noch mehr im verwäfserten Ausdruck merklich macht, nicht weniger als durch Verderbung gelitten.

11. Ausgaben: *Tro. emend.* (*ex MS. Harleiano*) *c. append.* G. Burges, *Cant.* 1807. *rec. et br. notis instr.* A. Seidler, *L.* 1812. *c. Scholiis et nott. varr. Glasg.* 1819. Kritische Revision: *ed.* A. Kirchhoff, *Berol.* 1852. Programm von G. Hermann *De quibusdam locis E. Tro. L.* 1847. Die Zeit der Troischen Didaskalie berichtet Aelian. *V. H.* II, 8. Ueber Oekonomie, politische Tendenzen und Kunst des Dichters, der die gehäufte Trübsal mit Gegenbildern (Menelaus und Kasandra) durchflochten habe, verbreitet sich ausführlich Schöll Att. Tetral. p. 57. ff. Nach seiner Ansicht waren die Troades eine Fortsetzung des Palamedes, an dessen Schlufs Nauplius für seinen Sohn Rache forderte; ferner sieht er den Anlafs des Palamedes in den damaligen Justizmorden, die skeptischen Troades seien gegen die Widersprüche der Bigoterie gerichtet. H. Planck *De Euripidis Troica didascalia, Gott.* 1840. p. 40. sqq. fand ohne trilogische Kombination eine Reihe von Anspielungen auf das Wagestück des Sicilischen Feldzugs, die Willkür des Hermokopidenprozesses u. a. Allein diese Dramen sind um einiges früher aufgeführt, daher setzen Stellen wie v. 218. ff. worin Italische Landschaft gemalt wird, voraus dafs jener Plan längst und viel besprochen war, ehe man den Feldzug begann. Sonst geben nur die Scho-

lien des Aristophanes einige Winke: Schol. *Av.* 843. *μήποτε δὲ παρακωμῳδεῖ τὸν Εὐριπίδου Παλαμήδην οὐ πρὸ πολλοῦ δεδιδαγμένον*, cf. Schol. 1717. und Schol. *Vesp.* 1317. *ὑστερεῖ ἡ τῶν Τρῳάδων κάθεσις ἔτεσιν ἑπτά.* Einige vermissen einen genügenden Schluss, Müller LG. II. 168. muthmaſste daſs der Epilog verloren gegangen sei; doch ist daran nicht zu denken. Euripides läſst in melancholischen Responsorien, nach dem Vorbild von Aeschylus Persern, den Grundton seines Dramas nachklingen. Der erhabene Gedanke v. 884. ff. verspricht eine ganz andere Wendung als der Tragiker seinem Stück gegeben hat. Nur wenige Trimeter sind von fremder Hand eingeschoben, desto häufiger erscheint der Stil durch Interpolation verwäſsert: auffallend 1022. Uebrigens hat Hesychius viele zum Theil verdunkelte Glossen aus den Troades gezogen: unter anderen die Artikel aus 271. 439. 522.

12. *Κύκλωψ*, ein in Umfang (von etwa 700 V.) mäſsiges Satyrspiel, welches als reines Denkmal dieser Spiel-424 art mindestens über ihre Technik belehrt. Alles was man dem Satyrdrama beilegt, wird hier in einigen Zügen und Proben angetroffen: ein Anflug von Keckheit in Ausdruck und Moral, manche Freiheit in den Versmaſsen, ein loser Plan und flüchtig gezeichnete Charaktere. Nun hat Euripides, soweit es in seinem Naturel lag, in heiterem Ton und mit vieler Laune gescherzt, und sein Thema, das Abenteuer des Odysseus beim Kyklopen, mit frischer Charakteristik des treulosen und sinnlichen aber erfinderischen Silen, seiner feigen Genossen und des von keiner menschlichen Sitte berührten Polyphem ausgeführt; nur vermiſst man einige Kühnheit und lebhafte Farben. Schlüpfrige Bilder und Wendungen welche hier das Herkommen duldet oder begehrt, sind ermäſsigt, die leichten Rhythmen und die glatte, von Reminiscenzen seiner Manier durchzogene Sprache nähern sich der Komödie, nirgend aber hat er den sittlichen Geist und Anstand der Tragödie völlig aus den Augen verloren, und selbst hier läſst er seine Tendenz durchschimmern, und sucht die Gerechtigkeit Gottes zu retten. Der Plan ist überaus einfach und bis auf Aenderungen, welche die Bühne zu fordern schien, hauptsächlich durch Homer bestimmt; die Scene vor der Höhle des Kyklopen in öder bergiger Landschaft. Odysseus macht den Eindruck einer

verblafsten tragischen Figur; seine Haltung verräth nur schwach das Selbstgefühl und die Kraft des heroischen Zeitalters. Sehr breit und witzlos erscheint die lange Scene, worin Polyphem trunken gemacht wird. Man glaubt den idyllischen Ton des Pastorale, nicht den kecken Zusammenstofs zweier unvereinbarer Welten zu vernehmen. Der Text ist von den Alten vernachläfsigt worden und fehlerhaft überliefert, aber durch die neueste Kritik erheblich gefördert.

12. Ios. Scaligeri *Animadversiones*, *Opusc.* p. 522—27. *Lat. interprete Sept. Florente Christiano* hinter Casaub. *de Satyr. Gr. poesi*, und sonst. Mit Abhandl. v. Genthe, Halle 1828. *Rec.* G. Hermannus, *L.* 1838. Deutsch v. A. Schöll, Braunschw. 1851. Wiefsner *in Cycl. E. commentt.* II. Breslauer Progr. 1860. 1866. Krit. Bemerkungen v. Spengel in d. Zeitschrift Eos I. Fast nur die Grammatiker haben das Stück aufmerksam gelesen. Wie wenig korrekt der Text überliefert sei, zeigen Fehler oder Ueberreste der alten Kapitalschrift nach Art von *ἱμεροσκόου* statt *εἰμ' ὀρεσκόου* v. 247. *καινόμενα* für *κλινομένῳ* 360. *δίδου μαγείρῳ* für *Ἅιδου μαγ.* 397. *σιγῶντα* aus *σπῶντα* 571. *κατέκαυσε* am Ende des Trimeters für *κατέκλυσε* 677. Das moralische Motiv verkündet hauptsächlich v. 606. *ἢ τὴν τύχην μὲν δαίμον' ἡγεῖσθαι χρεών, | τὰ δαιμόνων δὲ τῆς τύχης ἐλάσσονα.* 425

13. *Βάκχαι*, in Macedonien (p. 385.) abgefafst oder erneuert und nach dem Tode des Dichters zugleich mit Iph. A. ausgeführt, waren im Alterthum berühmt, auch an Königshöfen gespielt. Dieses Drama gehört in die kleine Zahl seiner Tragödien, denen die grofsartige Tendenz und der Reichthum an Gedanken ein allgemeines Interesse verleiht. Zwar macht das Stück häufig den Eindruck einer flüchtigen Arbeit und läfst wesentliches in Hinsicht auf Kunst vermifsen. Schon die Form bleibt oft im Rückstand. Die melischen Theile fesseln durch ihren lebhaften Ton, aber der Vortrag ist von Erhabenheit und Fülle des Ausdrucks weit entfernt; der Dialog bewegt sich rasch und flüfsig, aber ohne Glanz und Präzision in jener läfsigen und sorglosen Weise der Konversation, der die späteren Stücke des Euripides folgen. Die Rede dehnt sich breit, verweilt in Einzelheiten, namentlich in den

sonst gefälligen Erzählungen, und entbehrt des kräftigen tragischen Stils. Nicht strenger sind die Rhythmen gebaut, wenn auch einige Gesänge durch Wohllaut und sinnliche Wahrheit in hohem Grade sich auszeichnen; die Trimeter klingen prosaisch, ihre Haltung ist durch die Häufigkeit der Auflösungen schlaff und klanglos. Eine so populare Form mufste zu sehr ausgedehnten Interpolationen verführen; diesen verdankt man das Uebermafs der verflachten Rede, die bis zur Zersetzung des ursprünglichen Vortrags gegangen ist, und manches Einschiebsel. In der Zeichnung der Charaktere wird meistentheils Kraft und heroische Persönlichkeit vermifst, welche das Pathos eines in so starken Kontrasten ausgeprägten Mythos fordert; der hohe Standpunkt welchen Aeschylus der frühere Darsteller desselben Gebiets (in der Lykurgos-Tetralogie und den Xantriae) energisch einnahm, war dem Euripides fremd. Pentheus ist schwächlich, und weil er sein gutes Recht nicht mit fürstlicher Würde zu behaupten weifs, schrumpft er in eine kleinliche Figur zusammen und fällt unklug in den Hinterhalt; ihm gegenüber werden um des Effekts willen aus reiner Willkür, aber ohne jeden Schein der Wahrheit, die Greise Kadmos und Tiresias auf die Bühne gezogen, um bei der Bacchischen Feier mit Frauen zu schwärmen, letzterer auch um in den hergebrachten Wechselreden die Sache des neuen Gottes zu führen. Glanzpunkte bietet dagegen die geschickte Charakteristik des Dionysos im Intriguenspiel und die schwunghafte Katastrophe der Agaue; 426 vor allen ist die Schilderung der heiteren weltlichen Natur des Gottes und seiner Majestät gelungen. Indessen werden die Schwächen der Form und Charakteristik mehrmals vergessen über dem Ernst der Gedanken und der hohen religiösen Begeisterung, welche das Ganze durchzieht und in manchen glänzenden, tief empfundenen Aussprüchen und Wendungen sich bezeugt. Es war nur zu wünschen dafs der Dichter seine frommen Gedanken, statt sie zu zersplittern und in allen Chorliedern mit anderen Worten zu wiederholen, strenger zusammengefafst und entwickelt hätte. Diese Wärme hebt auch die scenische Darstellung

des Themas, von der man weifs dafs Euripides sie sonst zu vernachlässigen pflegt, hier aber fesselt die sinnliche Lebendigkeit, namentlich in Chören, und an der Anschaulichkeit und bewegten Handlung wird kein gewöhnlicher Fleifs, sondern ein sorgfältiges Studium bis in antiquarisches Detail bemerkt. Man bewundert die drastische Spannung der Oekonomie, die Beherrschung der Mittel, vor allen die tiefe religiöse Leidenschaft, welche die Chorlieder athmen, und den idealen Schwung der Bacchusfeier, von der jeder rohe mystische Zug fern gehalten ist. Ueberall glaubt man den Ton einer fafst objektiven Hingebung zu vernehmen: daher haben viele sich über die wahre Meinung des Dichters getäuscht, als ob er gerade diesen Kult empfehlen oder gar in Fragen der Gottesverehrung rathen wollte mit dem Volk zu gehen. Allein der Geist der Bacchischen Fabel dient ihm nur als Symbol der Religion, selbst des uralten geheiligten Glaubens, und blofs in diesem Sinne wird gegenüber dem Gott, der doch jung war und als Neuerung in den Staat eindrang, das Recht des weltlichen Herrschers verkannt und die Rolle des Pentheus auf den Kopf gestellt. Auch hier hat er den Kult oder vielmehr den Mythos (denn diese schwärmerische Dionysosfeier war den Attikern fremd) als eine fafsliche Hülle betrachtet, um seine subjektiven Ansichten unter dem Schutz der öffentlichen Autorität auszusprechen: doch diesmal nicht um die Traditionen seines Volks, wie bisher in vielen Dramen, mit Waffen der Skepsis zu bekämpfen und in einen Stoff für philosophische Dogmen umzusetzen. Vielmehr bestreitet er mit Entschiedenheit den Anhang der Sophisten, den Atheismus und das vernünftelnde Prinzip (τὸ σοφόν), erhebt aber wiederholt den stillen unbewegten Glauben an eine geheime Regierung der Welt, den durch keine menschliche Weisheit anzutastenden Kern alles positiven Kultes. Indem nun Euripides am Schlufs seiner Laufbahn (p. 422.) überblickt was er gewonnen, was ihm bleibend oder wandelbar erschien, will er Bescheidenheit und Entsagung (p. 429.) dem zweifelvollen Denker nach den harten Kämpfen der Skepsis, in Betracht 427

der Kürze des Lebens, im Angesicht so vieler schwieriger Probleme, empfehlen; dem frommen Gemüth, welches gefafst in den göttlichen Willen sich ergibt, verheifst er Beruhigung und zukünftige Gewifsheit. Leider ist der Text dieses werthvollen Dramas, obgleich von der neueren Kritik gereinigt und lesbar gemacht, mehrfach und besonders in den letzten melischen Partien durch alte Schäden entstellt, häufig im Dialog und namentlich gegen Ende lückenhaft; auch bleiben dem Erklärer genug Aufgaben übrig.

13. Ausgabe von Brunck; *rec. et illustr.* P. Elmsley, *Ox.* 1821. *rec.* G. Hermannus, *L.* 1823. Erkl. v. Schöne, *L.* 1851. (1858) Jodrell *Illustrations on the Ion and the B. Lond.* 1781. II. Meyer *de E. Bacch. Gott.* 1833. Silber, Berl. 1837. Schöne, oben p. 122. Ueber Zustand, Werth und Tendenz dieses Dramas s. Th. I. p. 467. und des Verf. *Prooemium hib. Hal.* 1857. Pfander Progr. d. Kantonschule zu Bern 1868. (Die Tragik des E. Heft 1.) Ueber den wenig konsequenten Ausgang ist zu beachten Raumer Vorl. II. 506. fg. Aufführung am Parthischen Hofe, Plut. *Crass.* 33. Lesung in Schulen, Callim. *Epigr.* 52. Nachbildungen des Naevius und Attius. Paradoxe Anerkennung von Schlegel I. 257. Interpolationen sind häufig, vom Prolog an, wo schon eine von Ueberflufs schwellende Periode v. 13—22. aus Zusätzen mehrerer Hände hervorgegangen ist; Usener Rhein. Mus. Bd. 23. p. 158. fg. bemüht sich sie zu vereinfachen. Dieses flach stilisirte Vorwort gehört dem Euripides nicht an. Mancher sophistische Satz wie 333—336. mag von den Schauspielern eingefügt sein. Einschiebsel v. 209. 243. 316. fg. (cf. *Prooem.* p. V.) 1027. 1269. Man verwundert sich dafs 316. ff. noch immer der geflickte Text geschont wird, wo selbst Spuren bei Longin und Athenaeus klar ergeben: ἀλλ' ἐν τῇ φύσει | τὸ σωφρονεῖν ἔνεστι· κἀν βακχεύμασιν κτλ. Eine der längsten Interpolationen doktrinärer Art v. 286—297. Wiederholungen 182. 716. Ergänzungen für den lückenhaften Schlufs aus Christus Patiens: Kirchhoff im Philologus VIII. p. 83. ff. Nicht weniges hat Musurus im Text der Aldina sich erlaubt, wie v. 1255. fg.

14. Ἡρακλεῖδαι waren ein Gelegenheitstück, den Supplices ähnlich und ihnen gleichzeitig; die Form ist in der Diktion und Metrik wie dort regelrecht und korrekt behandelt. Auch gleichen sich die mäfsigen aber praktisch gefafsten Chorlieder; auf beiden Seiten erscheint (nach dem Vorgang

von Aeschylus in seinen *Supplices*) ein hochmüthiger Herold, welcher der Polemik in Reden und Entgegnungen weiten Spielraum gibt. Sie stehen aber an poetischem Werth bei weitem nach; selbst das patriotische Motiv gewinnt ein nur schwaches Interesse, wenngleich der Dichter mit vieler Wärme das Verdienst, welches einst Athen um die von aller Welt verlassenen Herakliden gegenüber ihrem Dränger Eurystheus sich erwarb, in einem kritischen Moment des Peloponnesischen Krieges auffrischt und der Argivischen Partei ans Herz legt. Immer fehlt die Zugkraft, und noch mehr ein organischer Verband der Scenen, denn die Hand- 428 lung rückt ohne jede Verwicklung auf gerader Bahn vor. Die Charaktere sind einfach und in abstrakte Gegensätze gebracht, hochherzig und edel oder das Gegentheil, auf Vertheidigung oder Angriff berechnet; sie wechseln rasch und schwinden aus den Augen; diese magere Charakterzeichnung läfst sie, da jede Gegenwirkung mangelt, nicht in einander greifen, und ihre Rhetorik erzeugt kein kräftiges Pathos. Die Mattigkeit des Dramas wird durch den heroischen Opfertod der Makaria und anderen Schmuck der Oekonomie blofs unterbrochen, und wenn der Heldenmuth des alten, jetzt verjüngten Iolaus eine Katastrophe mit manchem Zwang vorbereitet, so hat er doch nur in der Erzählung seinen Platz gefunden; der Schlufs der um die Gegensätze von Eurystheus und Alkmene sich dreht, zeigt dafs der Dichter kalt geworden war. Dieses wenig gelesene Stück ist erträglich aber lückenhaft erhalten.

14. *Ex rec.* P. Elmsley, *qui annott. suas adiecit*, *Ox.* 1813. Nicht unbillig lautet das Urtheil von Schlegel I. 260. Analyse von Firnhaber Wiesbad. Progr. 1846. und im Philologus I. 443. ff. Letzterer macht auf Reminiscenzen aus Aeschylus (Suppl.), auf die Härten der Wortstellung und mancherlei Spuren der Eilfertigkeit aufmerksam. Der Text ist lückenhaft überliefert und hat an verschiedenen Stellen eingebüfst, den gröfsten Verlust aber nach v. 629. erlitten. Darauf weisen auch mehrere Citate Εὐρ. Ἡρακλειδῶν, die jetzt nur unter den *fragmenta incerta* Platz finden. Von den Alten ist dies Drama fleifsiger als von den Byzantinern gelesen worden. Eine Spur der häufigen Lesung oder Bearbeitung durch Schauspieler liegt in den Inter-

polationen: als unächt sind 10 magere Trimeter (220—225. 494—497.) erkannt, und 5 andere 456—460. haben keinen höheren Werth. Die Zeit setzt Zirndorfer einige Jahre nach Hippolytus um Ol. 88, 4. Pflugk etwas vorher; Böckh *Gr. tr. princ.* p. 190. um Ol. 90, 3. Pamphilus war, wie Welcker p. 710. vermuthet, ein Darsteller der Herakliden.

15 Ἑλένη, auf den Grundlagen des von Stesichorus geneuerten Mythos angelegt, wurde zugleich mit Andromeda Ol. 91, 4. (412) aufgeführt. Beide Dramen waren in einem empfindsamen Ton gedichtet, wodurch sie den beifsenden Spott der Komiker herausforderten; bei der Helena waren sie sicher im vollesten Recht. Alle Kunst der Fabel und Intrigue besitzt nicht genug Reiz und sittlichen Anstand, um die Nüchternheit einer seichten und gedehnten Romantik zu verhüllen. Der Dichter nahm seinen Ausgang von der Fiktion dafs der Trojanische Krieg um ein Trugbild der 420 Helena geführt wurde, während sie selbst unversehrt in Aegypten weilte; daher eine Fülle von überraschenden Scenen, Verwicklungen und listigen Anschlägen. Durch diese phantastische Fafsung wird der grofsartigste nationale Mythos parodirt und seines sittlichen Werthes beraubt. Menelaus der nach einem Schiffbruch in Lumpen auftritt erkennt nach langen Vorbereitungen seine Gemalin, welche König Theoklymenos mit seinen Anträgen hart bedrängt, und weifs sie durch wohlberechnete Flucht zu retten. Diese wortreich gezerrten Kombinationen verzichten auf sittlichen Ernst, am wenigsten stimmen sie mit dem Geiste des alten tragischen Ideenkreises. Plan und Ausführung erinnert an die Verfassung der ungleich feiner gedachten Taurischen Iphigenie. Die Charaktere wetteifern in Trivialität, tief steht der abenteuernde Menelaus, dessen für Euripides typisch gewordene Charakterlosigkeit mit den Entwürfen eines Freibeuters an Figuren der Komödie erinnert; nur die priesterliche Theonoe hebt sich über ihre matte Gesellschaft, aber ihre passive Stellung bleibt schief. Die Diktion ist schlaff, der Dialog sehr breit und prosaisch, ausgedehnte Reden geben die Kunstmittel der damals im Prozefs üblichen Rhetorik zu hören, auch die reichen lyrischen Partien

sind voll von Phrasen und bewegen sich in herkömmlichen Gemeinplätzen, das vorletzte lange Chorlied, welches die Trauer der Demeter um die geraubte Tochter ausmalt, steht müfsig und überhängend, das letzte dient zur Füllung einer Pause. Der Epilog mit seiner Theophanie klingt schwächlich und mag nicht durchaus alt sein. Der stark überarbeitete Text ruht auf einer mittelmäfsigen Handschrift und ist durch Lücken und Zusätze, mehr noch durch Verderbung häufig ungeniefsbar geworden. Für seine Herstellung hat bereits die Konjekturalkritik erheblich beigetragen.

15. *Rec.* G. Hermannus, *L.* 1837. Badham s. bei Iph. T. Heinisch *Prolegg. ad E. Hel. Vrat.* 1826. W. Ribbeck *In E. Helenam coniectanea*, Progr. d. Berl. Luisenst. Gymn. 1865. Die Moral des Stücks wird ausgesprochen 717. ff. Die später folgende heftige Polemik gegen den Beruf der Wahrsager 750. ff. stimmt mit den Berichten aus der Zeit des Schwindels, welcher zum Untergang der Athenischen Macht im Sicilischen Feldzug Ol. 91, 4. führte. Von allen skeptischen Gedanken ist kein Satz so merkwürdig als 1151. ff. Die Zeitbestimmung erhellt aus den Scholien zum Aristophanes (*Av.* 347. *Thesm.* 1021. *Ran.* 53.): sie sagen dafs dieses Stück zugleich mit Andromeda die Bühne betrat, letztere war aber nicht vor den *Aves* (Ol. 91, 2.) und bestimmter gesagt acht Jahre vor den Fröschen (Ol. 93, 3.) gegeben worden. Hiezu kommt der Ausdruck τὴν καινὴν Ἑλένην v. 856. in den ein Jahr darauf gespielten Thesmophoriazusen, welche die Romantik jener beiden Dramen oder die Parodie aller tragischen Idealität witzig zum Bewufstsein bringen und in der lächerlichsten Karikatur verhöhnen. Der Prolog aus dem der Komiker einige Verse wiederholt oder anerkennt, ist unmäfsig breit und bleibt schwatzhaft, wenn man auch mehrere steif gefafste Zeilen ausscheiden wollte. Weiterhin sind vereinzelt Verse von geringem Belang mit einigem Grunde (namentlich 423.) bezweifelt oder verworfen worden, vor anderen erscheinen aber anstöfsig Einschiebsel von 3—6 Trimetern (263-65. 306-309. 915—920. 1019—22.) mit moralischer Farbe, deren Stil von der Seichtigkeit des Gedankens überboten wird. Mancher Zusatz wie der schale 395. deutet auf äufserste Trivialität der Interpolation. Man kann daher glauben dafs Aristophanes (wir danken ihm den Trimeter 568.) im holprigen v. 564. die richtige Fafsung bewahrt hat. Allein bei so grofsem Ueberflufs der Rede läfst sich nicht immer eine Grenze ziehen, noch weniger erweisen was in solchem Stil trotz aller Nachsicht uner-

träglich sei. Nicht selten fordert auch dann noch die Form eine Berichtigung, wie das zu steife 982. ἃ σοι παρέλιπεν ᾗδε τῶν λόγων φράσω mindestens in τῷ λόγῳ zu verändern ist.

16. *Ἴων*, des Dichters vollkommenstes Intriguenstück und ein Werk seiner eigenen Erfindung, zeigt mit welchem Glück er zu spannen versteht und wie geschickt die Sympathien des natürlichen Gefühls zu wecken. Selten ist ihm wie hier eine Handlung gelungen, in welche gut gezeichnete, gediegene Charaktere der Reihe nach für einen hohen Lebenszweck eingreifen; selbst kleine Rollen, welche zur Auflösung des Räthsels beitragen, der energische Paedagog und die Pythia, hat er mit Sparsamkeit ausgenutzt; auch im anmuthigen Kontrast zwischen der arglosen Jugend und der hochpathetischen weiblichen Natur bewahrt er ein so richtiges Mafs, einen so gleichmäfsigen Ernst, dafs der Mangel an lebhafter Aktion verdeckt und über der grofsartigen Leidenschaft der unglücklichen Mutter fast vergefsen wird. Auch die Scenerie (die Hallen und der Altar des Delphischen Heiligthums), ist wirksam gebraucht, um den letzten Theil eines bedenklichen Mythos gleichsam vor Apollon selbst durchzuspielen. Als Mittelpunkt dieses 430 Mythos glänzt Ion in Reinheit und lieblicher Unschuld: man bewundert wie sicher und untadelhaft Euripides den heiteren und resignirten Sinn des Jünglings fafst und entwickelt, den er gegenüber dem Xuthus (585. ff.) in der Scheu vor der Königstadt Athen vortrefflich ausspricht. Die priesterliche Weihe welche diese Hauptfigur umgibt ist ein glückliches Mittel, um über den verfänglichen Mythos, die Liebe des Gottes zur Königstochter Kreusa, hinweg zu führen, und zugleich für Euripides eine erwünschte Hülle geworden, unter der er seine religiösen Gesinnungen in der Polemik gegen unwürdige Mythen (p. 427.) eindringlich und unbefangen vorträgt. Kein Griechischer Dramatiker hat die Gefühle kindlicher Einfalt und lauterer Sittlichkeit so zart und voll, so frei von Affektation ausgesprochen. Aber auch die Fassung des Stoffs erhielt ein feines Interesse vom patriotischen Motiv, welches den verwickelten Plan bestimmt: der Dichter

bemüht den heimischen Mythos zu läutern und in ein glänzendes Licht zu setzen begründet den stolzen Glauben Athens, dafs der Stammvater der Ionier und Urheber der Stammverfafsung Attikas aus unvermischtem Geblüt der alten Attischen Herrscher entsprossen, nicht der Sohn eines eingebürgerten Fremden war. Diese Spitze des Ganzen läfst den anstöfsigen Gehalt der Fabel zurücktreten, Euripides knüpft aber daran mit guter dramatischer Wirkung eine Reihe wachsender Verwicklungen: zuerst die Täuschungen der Kreusa und des Xuthus ihres Gemals, welcher bald nachdem er seinen Sohn gefunden zu haben meint verschwinden mufs, dann die grellen Uebergänge vom leidenschaftlichen Hafs zur innigen Liebe, nach einigen gespannten Scenen, an deren Ausgang Mutter und Sohn, die sich wechselseitig verfolgten, einander mittelst der (seitdem in der neuen Komödie gangbaren) Anagnorismen erkennen. Auch das Bedenken über den Vater wird gelöst: nur ist Apollon mit richtigem Gefühl aus dem Spiel gelassen und an seiner statt spricht Athene, welche die Wirren des verschlungenen Plans mit Verkündung der Zukunft Ions schliefst. Durch den Lauf des verschlungenen Plans zieht sich aber auch der Gedanke dafs die Gottheit, unbegriffen und oft gemifsdeutet, auf dunklen Wegen alles wider Erwarten zum Ziele führt. Der Vortrag ist würdig, korrekt und gefällig, der Dialog etwas breit gehalten aber nicht schleppend, dagegen der Stil der Chorlieder und andere lyrischen Partien, unter denen nur die Monodien der Kreusa hervortreten, oberflächlich und nicht frei von Deklamation. Aber die melischen Eingänge des Stücks, der Gesang des Ion und die nächste Scene des Chors der die Delphischen Reliefs beschaut, erfreuen durch den Reiz der Plastik. Der Text hat starke Verderbungen erlitten, denen man häufig anmerkt dafs sie auf eine Urschrift in schwierigen oder schlecht gelesenen Kapitälern zurückgehen. Interpolationen sind, wenn man vom Prolog absieht, gering an Zahl und Belang. Sieht man auf die Form, namentlich die Güte der Trimeter, so fiel das Stück in die Zeit der beginnenden Ochlokratie, vielleicht um Ol. 89.

16. *Rec.* G. Hermannus, *L.* 1827. C. Badham, *Lond.* 1853 Unter den nicht zahlreichen Beiträgen zur Kritik sind hervorzuheben *Scholia in Ionem* von Schoemann, mehrere Greifswalder Progr. 1861. 1864. Ueber Zeitverhältnisse Böckh *Gr. tr. princ.* c. 15. Jodrell, s. bei d. Bacchen. Der Prolog steht auffallend im Widerspruch mit dem Gange des Dramas, ist redselig, gesucht im Ausdruck (sogar 62. γάμων Κρεούσης ἀξίωμ' ἐδέξατο) und (abgesehen von den dürftigen Einschiebseln die Usener Rhein Mus. Bd. 23. 131. ff. besprach) mit schwatzhaftem Detail (wie 24—26. 46. 51. 74. 75.) erfüllt. Selbst ein Gespräch des Apollon mit Bruder Hermes kommt vor. Ueber mehrere Mängel Schoemann im Greifsw. *prooem.* 1859. nnd Schmid in d. Jahrb. f. Philol. Bd. 99. 520. fg. Man darf diese Stilübung für ein Machwerk aus jüngerer Zeit erklären, und alsdann manche Sonderbarkeit ertragen, wie sogleich den in metrischer und poetischer Hinsicht anstöfsigen v. 1. den W. Dindorf gewaltsam zu befsern unternahm. Sonst konnten sich im Verlauf eines ausgedehnten Dramas von mehr als 1600 Versen wol schwache, selbst ungeschickte Zeilen (wie 1558.) einschleichen, aber eine gröfsere Interpolation der Schauspieler wird nur in der Rede der Pythia 1356—1368. wahrgenommen, wie Dindorf im Philol. 21. p. 148. sah. Vom Plan handelt Füttner *De E. Ione*, Münsterer Diss. 1867. Gute Bemerkungen macht Welcker Trag. p. 725. ff. Man mag ihm aber nicht beitreten, wenn er leugnet (was schon Rapp Gr. Schausp. p. 159. entschieden bestritt), Euripides sei der Erfinder dieser ganzen Verwicklung, und das Lob seiner Originalität in etwas schmälert, als ob nemlich die Vorzüge des Ion in kunstreicher Anlage, die so gründlich als fein aus dem Mythos sich entwickelt, in trefflicher Charakterzeichnung, dann in der höher gehaltenen und höchst lebendigen Darstellung hauptsächlich daraus abzuleiten seien, dafs der Dichter durch die Fabel selbst — genöthigt war sich enger an Sophokles anzuschliefsen. Allein die Fragmente der Kreusa besagen nichts was über das Verhältnifs derselben zum Ion belehren könnte. Das Motiv der Intrigue aus Irrthum und der Erkennung in Brennpunkt der Katastrophe kehrt im Kresphontes wieder. Den Reiz der malerischen Aktion des Ion erwähnt Demetr. *de eloc.* 195. Uebersetzung von Wieland 1803. Die gleichzeitige Nachbildung von A. W. Schlegel (Werke II.) 431 war eine mifsglückte Korrektur des Euripides, die ein Kenner für die Oberfläche eines Griechischen Stoffs in eleganter Form erklärte: s. Cholevius Gesch. d. D. Poesie II. p. 510. Schlegels Schilderung in den Krit. Schr II. n. 18. schliefst p. 141. mit dem Gesamturtheil: das Stück hat wie die meisten von E. wunderschöne Theile, ist aber im ganzen locker und liederlich gearbeitet. Schade dafs sein eigener, gut aber kalt stilisir-

ter Versuch durch kein Interesse, nicht einmal durch Schönheit der Charakterzeichnung fesselt, dagegen hat Schlegel mindestens zwei Fehler begangen, dafs er dem Xuthus eine grofse Rolle gibt, ihn sogar über das Schicksal seiner Gattin entscheiden läfst, dann dafs er den Apollon zuletzt auf die Bühne bringt.

17. *Ἡρακλῆς μαινόμενος*, Noth und Prüfungen des Herakles, ist zwar in trübem Ton und ohne Glanz geschrieben, aber wol aus der besseren Zeit des Dichters und kaum später als Ol. 90. Darauf führen die geregelte Haltung des einfachen Stils, die Korrektheit der Rhythmen und die Sorgfalt in den melischen Theilen. Das Stück ist bis auf einen Moment gewaltsamer Spannung natürlich und nüchtern angelegt, die Handlung rückt farblos und gemächlich vor, löthet aber, noch kunstloser als in der Hekuba, zwei durch keinen inneren Zusammenhang verknüpfte Bruchtheile zusammen. Dagegen hat Euripides das im Mythos überlieferte schwere Verhängnifs des Herakles, der in der Raserei seine Gattin und Kinder erschlug, durch ein kräftiges sittliches Motiv veredelt. Dafür sollten die beiden Akte, welche den Vorgrund bilden, in schroffen Kontrasten vorbereiten: den Beginn macht die höchste Bedrängnifs der in Theben gebliebenen, vom Tyrannen Lykos bedrohten Familie des Herakles, worauf die rettende That des unerwartet in der entscheidenden Stunde zurückgekehrten Helden erfolgt. Kaum ist diese Gefahr bestanden und das Vertrauen auf eine bessere Zukunft angeregt, als Herakles beim Opfern in der Raserei nach dem Willen der Hera die nur eben geretteten Kinder und sein Weib erschlägt. Dafs letztere nachdem sie zum Tode sich gerüstet hatten, durch die Hand ihres Retters im Augenblick der reinsten Freude gemordet werden, ist trefflich erfunden und bezeichnet das überaus harte Mifsgeschick des Helden. Die Grausamkeit dieses unbewufsten Umschlags wird als Schickung einer feindlichen Gottheit durch die leicht skizzirte Figur der Lyssa motivirt und dramatisch (p. 427.) fafslich gemacht, nicht aber sittlich gerechtfertigt. Allein das Unglück des bis zur Verzweiflung gemarterten

die chronikenartig den Abschlufs der Leiden im Atridenhause verkünden, eine mindestens äufserliche Beruhigung, doch werden sie durch Berufung auf das Schicksal kaum beschwichtigt. Der ganze Hergang der Dinge verläuft gleich einem Familienzwist, der gewaltsam sein Ende findet; denn der Befehl des Gottes, von dem man spät vernimmt, hat für den Dichter keinen unbedingten Werth, weil er die Blutrache nirgend als ein göttliches Gebot anerkennt. Die schreckliche That drängt sich daher kalt und widerwärtig ein, und die Reue der Theilnehmer im Epilog mischt sich mit einer Kritik des Delphischen Gottes. Im Stil erschreckt die platte Mittelmäfsigkeit, Dialog, Erzählungen und melische Partien sind lang und ermüdend, auch durch überfliefsende Moral, das Gespräch zwischen Mutter und Tochter ist seicht, noch unerfreulicher die Scene nach dem Muttermord und der mehrfache Tadel Apollons als eines unweisen Gottes. Der Ton klingt matt, die Sprache flach und prosaisch, die beiden Chorlieder mit der Malerei mythologischer Themen sind müfsig und geben blofse Staffage. Diese Tragödie fiel wie es scheint in die späten Jahre des Kriegs; von den Alten wird sie mehrmals erwähnt. Die Kritik hat aber mit einem verwahrlosten, oft lückenhaften Text und gröfster Korruption zu kämpfen.

18. Das Stück existirt nur im fehlerreichen Florentinus C. *Ed. princeps cura P. Victorii*, *Rom.* 1545. *Flor.* 1546. 8. Hauptausg. *rec. et brev. notis instr.* A. Seidler, *L.* 1813. *Recogn. add. annot. P. Camper*, *LB.* 1831. Kritische Revision: *ed. C. A. Walberg*, *Upsal.* 1869. Beurtheilungen dieses Dramas in der Preisschrift *Queck de E. Electra*, *Ien.* 1844. Mit boshafter Kritik und in halb Aristophanischer Grausamkeit hat Schlegel I. 232. ff. das Stück zerfetzt, dafür aber Hartung II. 305. es mit rührendem Enthusiasmus gelobt und sogar über beide Vorgänger gesetzt. Bescheiden glaubte Fr. v. Raumer, der Tragiker habe wol nicht mit jenen Meistern den Kampf aufnehmen, sondern nur darthun wollen, man könne die Aufgabe noch anders fassen und lösen. Die Zeit setzt Bergk *Com. ant.* p. 50. und *Aristoph. fragm.* p. 952. hinter die Katastrophe des Sicilischen Zuges, andere kurz vorher wegen v. 1347. An die Zustände der Ochlokratie erinnern besonders die mit dem Satz *ἔχουσι γὰρ*

ταραγμὸν αἱ φύσεις βροτῶν anhebenden Betrachtungen über die Schätzung von Armuth und Reichthum v. 367—390. welche der bezeichnende Spruch 379. unterbricht, *κράτιστον εἰκῆ ταῦτ' ἐᾶν ἀφειμένα.* Dieser soll den Unwillen des im Theater anwesenden Sokrates (Diog. II, 33. wo *ἐν Αὔγῃ* citirt wird) erregt haben. Eine lyrische Floskel verspottet Aristophanes *Ran.* Die meisten Citate geben die Moralisten, die merkwürdigste Notiz hat aber Plut. *Lysand.* 15. dafs im kritischen Augenblick, als man 434 nach der Unterwerfung Athens über sein Schicksal berieth, ein Phokier das erste Chorlied der Elektra sang und hiedurch einen tiefen Eindruck machte, der zuletzt für Erhaltung der Stadt entschied. Das Stück mufste damals im frischesten Andenken stehen. Einige Glossen zog Hesychius aus diesem Stück. Sehen wir aber auf die nur mäfsige Zahl schlechter interpolirter Verse (308. 545. fg. 651.), weniger auf die Bedenken welche sich an mehrere Zeilen im Eingang und im Epilog knüpfen, und erwägen die groben Versehen der Handschrift, die Lücken und die Verstellungen in der Stichomythie, so war die Zahl der Leser klein. Anderes was man besonders als unzeitige Moral (1097—99. oder das Anhängsel 1175. fg.) auszuscheiden wünscht, ferner die Kompilationen aus einer früheren Sentenz (wie die beiden lästigen Verse 352. fg. vgl. 236.) und ähnlicher Putz gehört den Schauspielern. Dafs aber in diesem durch Rhetorik verseichteten Drama nicht alle breit und gesucht vorgetragene Moral von fremder Hand herrührt zeigen fünf Verse 1013—1017. welche die Responsion der Gegenreden schützt. Hievon Steinberg *De interpolat. E. El. Hal.* 1864. Immer bleibt es ein Räthsel wie Euripides auf eine solche Fassung des ihm unzugänglichen Themas gerieth. Schneidewin am Schlufs seiner Einleitung zu Soph. Elektra meinte die Frivolität dieses Stücks einigermafsen zu begreifen, wenn es, wie sonst ein heiteres Nachspiel in einer Didaskalie, an vierter Stelle gesetzt war. Allein mit einer solchen Auskunft wird nichts gebefsert: Elektra hat den Plan und Vortrag der strengen Tragödie, nirgend aber nach Art der Alkestis einen phantastischen Zug oder lustigen Kontrast in Scenen und Charakteren. Wir müssen daher schon dieses Machwerk als ein Denkmal des tiefen Verfalls in Kunst und Geschmack hinnehmen.

Endlich ist im Nachlafs des Tragikers überliefert

19. *Ῥῆσος*, ein Stück von beschränktem Umfang, in etwa tausend Versen, welches unter die Probleme der höheren Kritik gehört. In den Didaskalien war ein Rhesus des Euripides verzeichnet; einige Kritiker hielten diesen unseren Rhesus für unächt; die Nachricht von einem doppel-

ten Prolog beweist dafs man dieses Gedicht auf der Bühne sah. Berühmte Grammatiker hatten, wie die spät hervorgezogenen Scholien darthun, manche Stelle besprochen und gelehrt erläutert. Seitdem aber Valckenaer die Authentie bestritten und nach ihm eine Reihe von Forschungen die vielen Besonderheiten des Rhesus erwogen hat, ist die Mehrzahl darin einig dafs dieser einem unbekannten Verfasser angehört; weniger konnte man über die Zeit sich einigen. Das Stück enhält eine Folge zufällig an einander gereihter Scenen, die den Stoff, gröfstentheils auch den Gang der Homerischen Doloneia ganz äufserlich dramatisiren, aber den ritterlichen Charakter der dort spielenden Helden und Abenteuer preisgeben. In diesem wort- und figurenreichen Drama treten Aeneas und Paris vorüberübergehend auf, auch erscheinen zweimal Götter nach Art aber ohne das Bedürfnifs eines deus ex machina, zuerst Athene, die noch beiläufig die Rolle der Kypris spielt, weiterhin im Epilog die Muse Terpsichore des Rhesus Mutter, welche Vergangenheit und Zukunft ihres Sohnes berichtet. Die Geschichte des letzteren wird in wenige Stunden einer Nacht zusammengedrängt, und der Dichter läfst seinen Helden schlaftrunken fallen, nachdem er eben mit seinem Heer eingetroffen war. Die beiden Hauptpersonen Rhesus und Hektor reden gleich unklug und hoch-
435 müthig, letzterer wird sogar vom Rosselenker des Rhesus beschimpft, und Odysseus bedeutet mit seinem Gefährten nur einen dreisten Strauchdieb. Dem Euripides konnte man ein solches Werk kaum unter der Voraussetzung zuschreiben, dafs er in jungen Jahren es verfafst, allenfalls für den vierten Platz einer Tetralogie bestimmt habe; nichts erinnert aber an Kunst und Oekonomie, spekulative Tendenz und Stil jenes Dichters, und vor allen vermifst man einen Anflug von Pathos und Reflexion. Ein so fremdartiger Ton gestattet nicht einmal einen jugendlichen Versuch anzunehmen: niemand fände leicht von dieser völlig abspringenden Arbeit einen glaublichen Uebergang in den Geist und die pathologische Weise der Euripideischen Poesie. Schon der Mythos des Rhesus taugt um so weniger

für die tragische Darstellung, als er weder eine sittliche Verwicklung noch ein pathetisches Motiv gewährt; aber auch die Trockenheit der Ausführung, welche bis auf den Epilog herab alle gegebenen Mittel der Dramaturgie verbraucht, verräth dafs dem Dichter sogar leidliche Bühnenkenntnifs und praktisches Geschick abging. In Stil und dramaticher Kunst schliefst er sich keinem uns bekannten Tragiker an, und nach allen Seiten hat sein Werk den blofsen Schein und Namen einer Tragödie. Handlung und Rede sind kalt, der Plan ist flach und stockt ungeachtet einer doppelten Göttermaschinerie, da kein sittliches Interesse die Stimmung hebt, die nebelhaften Charaktere verdunsten in eitlen und seichten Worten, zuletzt vernimmt man einen matten Nachhall der alten Praxis in den gehaltlosen, gröfstentheils winzigen Reden des Chors, denn Chorgesänge fehlen. Der Vortrag sucht einen kräftigen Ausdruck und hat Schwung, er bleibt aber eintönig und steif, liebt den Prunk statt der einfachen Wendungen und klingt häufig geziert. Zu diesem hochfahrenden Ton pafst ein besonders im Trimeter regelrechter Versbau; sonst sind die freien Rhythmen ohne Geist und klares Verständnifs behandelt. Die Sprache folgt selten dem Herkommen, sondern bewegt sich in einem musivischen Sprachschatz, der alten und neuen Stoff, Studien Homers mit Glossen und eigenen Erfindungen vereinigt und die Tradition der tragischen Phraseologie zu meiden scheint: ein künstliches Gewebe, dem man keinen stilistisch gebildeten Geschmack anmerkt. Hie- 436 zu kommen gelehrte Reminiscenzen, welche nicht immer mit Urtheil angebracht sind. Nach allen Seiten erkennt man daher ein ohne Takt und Erfahrung aus verschwimmenden Elementen (p. 46.) gefügtes eklektisches und gemachtes Werk, welches mehr den Büchern als dem Leben verdankt und aus keiner praktischen Weltansicht hervorgegangen ist, dagegen in einer Zeit entstanden sein mufs, die den Mangel an schöpferischer Kraft durch Korrektheit und studirten Vortrag verhüllte. Man darf daher den Verfasser weder in den Reihen jener unproduktiven Tragiker suchen, welche die Manier des Euripides mit korrekter

Diktion und Zugaben moralischer Sentenzen kopirten, noch unter den Alexandrinern, welche zwar mit studirten Formen und müfsiger Gelehrsamkeit dichteten, aber frühzeitig vom höheren Drama sich zurückzogen und ihre zünftige Kunstpoesie lieber auf kleinen Gebieten übten. Demnach steht diese Tragödie fast auf einem Scheideweg zwischen dem antiken und dem Alexandrinischen Zeitraum; sie gehört einem Kunstjünger, der durch peinlichen Fleifs ersetzen wollte, was ihm an Talent, an Einsicht und geistiger Kraft abging.

19. *Eurip. Rhesus c. Schol. antiquis rec. et annotavit* Fr. Vater (*c. Vindiciis trag.*), *Berol.* 1837. Die wortreichen Vindiciae dieses Herausgebers auf 166 S. mit ihrer gegen Hermann u. a. gerichteten Polemik haben ihren Zweck verfehlt. Einen der frühesten ästhetischen Versuche machte Hardion in *Mém. de l'Ac. d. Inscr.* T. X. Einen systematischen Angriff unternahm aber Valckenaer *Diatr.* c. 9. 10. Wenig mehr gab Beck Diss. 1780. oder T. III. *ed. Lips.* Vater meinte dafs der keineswegs jugendliche Dichter zu diesem Drama durch die Kolonisirung von Amphipolis unter Hagnon Ol. 85, 4. veranlafst sei. Böckh sah anfangs *Gr. tr. pr.* p. 228. ff. im Verfasser den jüngeren Euripides, andere (nach dem Vorgang des Krates in *Schol.* 524.) wie Dindorf (der doch in *Vita Eurip. Prolegg.* p. 21. zweifelt und sich nicht entscheidet) und Hartung (vgl. p. 387). glaubten und glauben noch an den jugendlichen Euripides, einige dachten an Sophokles (im *Argum.* heifst es, τὸν γὰρ Σοφόκλειον μᾶλλον ὑποφαίνει χαρακτῆρα), und Gruppe wufste sogar dafs dies des Sophokles erster Versuch war. Andere fanden vielmehr einen eklektischen Nachahmer des Sophokles (Schlegel I. 263.), dagegen, um das Mafs voll zu machen, Lachmann einen Kunstgenossen des Aeschylus ungefähr um die Zeit der Medea; Müller L. G. II. 179. vernahm einen Attiker aus der Schule des Philokles. Doch wird niemand auch nur einen leisen Anflug der antiken plastischen Tragödie bemerkt haben. Diesen gegenüber verlegten den Rhesus in das Alexandrinische Zeitalter namentlich Morstadt (Beitrag zur Kritik des Rh. Heidelb. 1827.) und in einer methodischen Analyse Hermann *Opusc.* T. III. n. 13. Man folgte damals einer abstrakten aber durchaus unhistorischen Vorstellung über die Poesie der Alexandriner, als ob sie vor allen leblos, verkünstelt und musivisch gewesen wäre. [437] Gewifs aber konnte, wenn man so tief herabstieg, nur an den Beginn unter den ersten Ptolemaeern gedacht werden, wo gelehrte Dichter für das Theater sorgten und (wie

Sositheus und Sosiphanes zeigen) eine Gewandheit im Stil besafsen. Den Standpunkt von Hermann bestreitet ausführlich Welcker Trag. p. 1101. ff. in einer wenig übersichtlichen Polemik. Zwar hat er (einsichtiger als Matthiae) p. 1125. anerkannt dafs der Ausdruck im Rhesus ohne jede Spur innerer Uebereinstimmung weit gesuchter und studirter, mehr zusammengelesen ist und weniger Eigenthümlichkeiten zeigt als irgend eine der erhaltenen Tragödien; dennoch glaubt er an einen Athenischen Dichter aus antiker Zeit, der mit Bedacht die Charaktere der Barbaren von Hektor und Rhesus bis auf Dolon herab ins gröbere zog, und zwar für eine Nachfeier der Perserkriege. Vielleicht denkt man sich nach Belieben dafs die kleineren Tragiker und Schulen einen ungemein hohen pomphaften Ton anschlugen, wie dieser Kunstjünger, der den gewöhnlichsten Gedanken (etwa im Munde des Landmannes 276. *ἀνὴρ γὰρ ἀλκῆς μυρίας στρατηλατῶν*, 288. *οἰκοῦμεν αὐτόριζον ἑστίαν χθονός*) mit allem Prunk der Farben umhüllt; man kann aber aus einer so produktiven Zeit kein Mitglied denken, welches mit der Bühnenpraxis völlig unbekannt war und nicht wufste wie Helden und Götter richtig sprechen und handeln sollten, und an Stelle der für den tragischen Haushalt reichlich ausgeprägten Wörter, Phrasen und Bilder einen neuen, mit epischen Flittern (wie *δέχθαι* und *μεμβλωκότων*) verzierten Stil zu setzen wagte. Man erstaunt über das eklektische Zeughaus gesuchter Wörter und Wendungen (nach Art der Periphrasis *'Εκτόρεια χείρ* oder der Struktur *Ζεὺς ὀμώμοται*) aus mifsverstandener Reminiscenz, welche man in der Sammlung von Hermann p. 290. ff. und Hagenbach p. 30. ff. überblicken kann. Eine der Tradition so fern stehende Dichtung pafst in den Studienkreis eines Dilettanten, und war nur am Schlufs der ganzen Attischen Periode möglich, wie schon p. 67. bemerkt ist. In einem Zeitpunkt wo Praxis und Studien abgelaufen waren, mögen Neuerungen in Wörtern und Sachen, Irrthümer und Seltsamkeiten weniger auffallen, wie wenn der Raub des Palladium und die Bettlerrolle des Odysseus (Welcker p. 1106.) vor das Abenteuer des Rhesus verlegt wird, dann *Ζεὺς φαναῖος*, die von der Muse gegen Athen 949. ausgesprochene Drohung, *σοφιστὴν δ' ἄλλον οὐκ ἐπάξομαι*, und gar 294. ff. ein scholastischer Einfall des Boten, der zwischen der Hellenischen Rede der Trojaner und der barbarischen der Thraker unterscheidet. Konnte schon ein Dichter aus leidlich alter Zeit nach der Konfefsion fragen? 703. *ποῖον ἐπεύχεται τὸν ὕπατον θεῶν*; Hiezu kommen die metrischen Einzelheiten, welche mehr an die Schule als an gute Praxis erinnern: darüber Spengler *De Rheso trag.* Progr. v. Düren 1857. In Hinsicht auf den poetischen Werth dieses Exercitiums genügt es die parodische Zergliederung durchzugehen,

welche Fr. v. Raumer in s. Vorl. über d. alte Gesch. 2. Aufl. II. 517. fg. gegeben hat; er bezeichnet es nicht mit Unrecht als ein Schülerwerk, dem Anfang und Ende fehlt. Rapp fand das Stück mindestens seiner Absicht nach interessant als einen tüchtigen Anfang für das historische Schauspiel; er nennt es in gewissem Sinne das vortrefflichste Stück der alten Bühne; nur misfiel ihm die Einmischung der Götter und der Mangel an einer festen Einheit. Vielleicht der seltsamste Misbrauch den ein Dramatiker von Theophanien gemacht, krönt den Epilog: man darf ihn in Stil, Charakteristik und Gedanken als den Gipfel des schülerhaften Unverstandes bezeichnen. Die 438 Gelehrten des Alterthums haben das Stück unter dem Namen Euripides anerkannt, und Krates mag wol nach einer Tradition bemerkt haben (Schol. 515.) *τὸν Εὐριπίδην — νέον ἔτι εἶναι ὅτε τὸν Ῥῆσον ἐδίδασκε*. Nach *Argum*. I. *ὁ γοῦν Δικαίαρχος* (wie Nauck richtig befsert) besprach Dicaearchus in seinen *Ὑποθέσεις* auch das Drama Rhesus, *ἐκτιθεὶς τὴν ὑπόθεσιν τοῦ Ῥήσου*, unter Anführung eines veränderten Eingangs. Ueberdies läfst der vorhergehende Satz, *ἐν μέντοι ταῖς διδασκαλίαις ὡς γνήσιον ἀναγέγραπται*, nicht zweifeln dafs ein Stück dieses Titels im Verzeichnifs der Euripideischen Tragödien vorkam; hieraus folgt aber keineswegs dafs unser Rhesus dasselbe Stück und nicht vielmehr an die Stelle jenes getreten sei. Aus den Scholien erhellt ebenso wenig ob ein berühmter Alexandrinischer Kritiker das Stück kommentirte, denn wenn Parmeniskos den Krates bestritt, so denkt man eher an seine Polemik *πρὸς Κράτητα*, und die wenigen Notizen unter dem Namen Aristarchs und anderer sind aus verschiedenen Werken, nicht aus ihren Kommentaren gezogen worden. Denn die Trümmer der Scholia Vaticana sind (wie namentlich Schol. 244. zeigen kann) äufserlich zusammengelesene Bemerkungen, nach Art der Platonischen, nicht Excerpte eines *ὑπόμνημα*. Kein Alter hat Reminiscenzen aus diesem Drama, sondern Sammler berühren nächst dem Verfafser des Christus Patiens, dem fleifsigsten Leser des Stücks, wenige Stellen (s. Hermann p. 279.), auch besitzt Hesychius nur einige Glossen aus Rhesus. Unsere Scholien haben eine sehr fragmentarische Gestalt, da sie blofs auf einen kleinen Theil des Stücks sich erstrecken und allmälich im letzten Drittel verschwinden; vielleicht war auch der alte Kommentar summarisch und auf hervorstechende Punkte beschränkt. Ihr Kern ist sachlicher Art. Dieses Thema haben noch verhandelt F. Hagenbach *De Rheso*, Basel 1863. und O. Menzer in einer Berl. Diss. 1867. vgl. Schenkl im Philol. XX. 484—86. Das oben aufgestellte Resultat ist durch keine dieser Arbeiten verändert worden.

g. Litteratur.

11. Euripides war zu popular und faſslich, durch die Bühnen der alten Welt zu sehr verbreitet, aber auch durch Gelehrsamkeit in Form oder mythischem Stoff zu wenig hervorstechend oder schwierig, als daſs er den Grammatikern groſse Mühen auferlegt hätte. Dennoch fanden sie selbst bei diesem Tragiker manchen dankbaren Stoff: er hatte häufig genug die gangbare Sage verändert und neue Mythen eingeführt, dann gab der Einfluſs den die Schauspieler auf die Gestaltung des Textes ausübten einen natürlichen Anlaſs, den Interpolationen und Zusätzen von jüngerer Hand nachzuforschen, endlich leiteten die Schwächen des Dichters, welche bei Vergleichungen mit der antiken Tragödie merklich hervortraten, auf eine strenge Kunstkritik. Daher beschäftigen sich mit ihm seit den Zeiten des Dicaearchus bedeutende Männer, die gelegentlich erwähnt werden, Aristophanes, Aristarch, Timachidas, vor allen Didymus; dagegen haben sie vielleicht mit geringerem Eifer den Text berichtigt und fixirt, wenn man nicht annehmen soll daſs spätere Leser und Schauspieler jede diplomatische Schranke durchbrachen. Gewiſs kann kein Attischer Dichter so viele Proben und Spielarten einer unbegrenzten Interpolation (p. 418.) aufweisen; sie mag wol in früheren Jahrhunderten wurzeln, aber durch Sorglosigkeit der Byzantiner wuchs die Verderbniſs besonders in den melischen Theilen und der Text der vernachläſsigten Dramen wurde lückenhaft. Ueber Leistungen der Alexandrinischen Exegeten belehrt der ältere Bestand der Scholien. Sie haben keinen Punkt der ästheti- 439 schen Kritik versäumt, sondern die Dramaturgie des Dichters freimüthig beurtheilt, seine Mängel in einsichtigen und selbst scharfen Aeuſserungen angemerkt, Interpolationen berichtet oder erforscht, besonders aber ihre Belesenheit in nützlichen Nachweisen der mythologischen und historischen Thatsachen aus den Quellen bewährt. Solche Bemerkungen wurden lange nachher für den praktischen Gebrauch in Auszüge gebracht, und der Bestand dieses summa-

rischen Kommentars (ὑπόμνημα) mit einer Auswahl gelehrter Anmerkungen ist stückweise von unseren ältesten Handschriften erhalten; dann unter veränderter Form auf ein engeres Mafs und für eine Minderzahl von Dramen herabgesetzt. Nach einem mageren Byzantinischen Excerpt gab Arsenius (I. 734.) die erste dürftige Redaktion unserer Scholien heraus. Diese Sammlung verräth junge Zeiten und ungeübte Hände, der Kommentar ist schlecht geschrieben, sein Gehalt durch Paraphrasen und scholastische Zusätze verwäfsert, vor anderen Hekuba Orestes Phoenissen, die man mit einem lästigen Wortflufs überladen hat; ein Werk des Demetrius Triclinius sind die nutzlosen metrischen Analysen lyrischer Stellen; der letzte Herausgeber (wie noch Barnes verfuhr) mehrte dieses Gemisch der Zeiten mit eigenen Zuthaten. Später traten reiche Scholien zu den Phoenissen, die zertrümmerten zu Troades und Rhesus und andere Nachträge hinzu, welche den Reichthum der Alexandrinischen Gelehrsamkeit erkennen lassen und durch mythologischen Stoff, Bruchstücke von Autoren und durch Apparat für Euripides schätzbar sind. Unsere heutige Scholiensammlung enthält nunmehr ein ungesichtetes Aggregat von Kommentaren verschiedener Jahrhunderte, die sich in abnehmenden Massen auf 9 Dramen erstrecken, in den drei vorderen Stücken überfliefsend, in Hippolytus und Troades, zum Theil auch in der Medea knapper und übersichtlich gefafst. An den Schicksalen der Handschriften hatten ebenso sehr Zufall als Geschmack Byzantinischer Leser ihren Antheil; ihre Häufigkeit wurde durch Auswahl und Gebrauch der Tragödien in der Lesung bestimmt. Wir besitzen in grofser Zahl meistentheils junge MSS. jener sieben ersten, welche häufiger studirt und aus reineren Quellen abgeschrieben wurden; ihre besten und ältesten aus dem 12. Jahrh. sind ein Vaticanus, ein Marcianus und der erste Pariser; die Minderzahl welche jetzt auf einen einzigen Codex zurückgeht, bewahrt mit Lücken und vielfacher Verderbnifs die
440 übrigen weniger beachteten Dramen und läfst keine Spur einer alten genauen Recension erkennen. Gerade die mittelmäfsigsten hatten die früheren Herausgeber, mit einziger Ausnahme des Laskaris, seit Aldus benützt, und hie-

durch eine mangelhafte Vulgate verbreitet; die Vergleichungen ihrer Handschriften waren ohne Plan und unvollständig, längere Zeit fehlte noch der Anfang eines kritischen Apparats. Weniges war durch jene früheren Kritiker berichtigt, als Barnes mit einer umfafsenden aber nach allen Seiten verunglückten Ausgabe hervortrat. Die Bahn einer eindringlichen Kritik und Exegese des Euripides und überhaupt der Dramatiker betrat Valckenaer mit Talent und Gelehrsamkeit: sein Kommentar zu den Phoenissen war die früheste gediegene Leistung im Gebiet der Attischen Bühne, seine Diatribe (p. 446.) steht im ersten Range der auf Berichtigung und Kombination von Fragmenten gerichteten Arbeiten. Wenn die Nachfolger in seiner Kritik einen höheren Grad der Unbefangenheit und Schärfe, wenn sie noch mehr in seiner Erklärung ein Ebenmafs und einfachen Geschmack vermifsten, so fehlten doch damals Methoden und Erfahrungen auf dem Felde der Attischen Poesie, selbst das grammatische Wissen war in Umfang und Sicherheit wenig vorgeschritten. Von ihm angeregt erwarben sich Markland und Brunck um mehrere Dramen ein Verdienst, dann folgte die Gesamtausgabe von Musgrave, welche flüchtig gearbeitet nur die Lesbarkeit befördert hat. Dann eröffnete Porson, einer der Meister in formaler Philologie, die Wege der methodischen Kritik auf Grund der genauesten Beobachtung des Sprachgebrauchs, der Metrik und der diplomatischen Empirie im Attischen Drama: diese Methode haben mehrere seiner Nachfolger ausgebildet, namentlich der sorgfältige Beobachter Elmsley. Noch mehr fruchtete der freie schöpferische Geist, in dem Hermann eine besonders um Herstellung des melischen Theils verdiente divinatorische Kritik betrieb. Seitdem hat auch die diplomatische Kritik, zuletzt durch W. Dindorf gefördert, den wahren Bestand des urkundlichen Textes mit seinen Lücken, Fälschungen und zahllosen Interpolationen übersichtlich gemacht; ergiebige Handschriften sind kaum mehr zu hoffen. Aber ein reger Wetteifer bereichert fortdauernd die Studien dieses Tragikers mit Beiträgen zur

Berichtigung und Exegese, für letztere hauptsächlich auf popularem Standpunkt, und mit Forschungen monographischer Art: und der Stoff wird nicht so schnell erschöpft sein.

11. Alte Kommentatoren (allerlei Hartung II. p. 579. sq.) werden spärlich citirt. Barthold *De schol. in E. veterum fontibus*, Bonner Diss. 1864. Der erste Name war hier Dicaearchus, der kundige Verfasser von ὑποθέσεις (p. 177.), wober 441 einiges in das *Argum. Rhesi* aufgenommen ist; sein Name erscheint auch in den *Argum. Med.* und *Alcest.* An der Spitze der Alexandriner (Nauck Aristoph. p. 62.) steht Aristophanes von Byzanz: sein Name geht den *Schol. Neap. Tro.* voran und Bruchstücke der *Argumenta* zu Rhesus, zu Medea und Bacchae, zu *Or.* und *Phoen.* (Kirchhoff in d. Zeitschrift für Gymn. 1853. Supplem.) bewahren das Andenken des zuverlässigen Mannes. Seine Lesart erwähnt für *Or.* 1288. Eustathius; ergänzend (*Schol. Or.* 1030. οὕτω γὰρ καὶ Καλλίστρατός φησιν Ἀριστοφάνη γράφειν) sein Schüler Kallistratos, beide meist in Punkten der diplomatischen und ästhetischen Kritik genannt. Dann Apollodor von Tarsus, Timachidas, zweifelhaft ob Aristarch, der in *Schol. Rhesi* v. 526. vorkommt; daneben Krates der Pergamener. Häufig Didymus, ein freimüthiger und strenger Kunstrichter (die Stellen bei Schmidt p. 243—46. nebst den Erläuterungen p. 274. ff.), dessen Kommentar nur gelegentlich (καί τινα Διδύμου in der *subscriptio Schol. Ven. Med.*) ausgezogen wird; er liefert interessantes über die Schauspieler *Schol. Med.* 85. 360. Mit seinen eigenen Worten erzählt *Schol. Hec.* 870. Ferner Parmeniskos, Soteridas bei Suidas, und Dionysius Verfasser eines in unsere Scholien aufgenommenen Kommentars, genannt in Subscriptionen von Or. und Medea, παραγέγραπται ἐκ τοῦ Διονυσίου ὑπομνήματος ὁλοσχερῶς καὶ ἐκ τῶν μικτῶν, und in veränderter Fassung καί τινα Διδύμου. Ein Kommentar lag dem *Schol. Or.* 1385. vor, wo citirt wird ὁ ὑπομνηματισάμενος, auch der Plural findet sich *Schol. Med.* 209. An die Kritik der Alexandriner erinnert der häufige Vermerk τὸ ☓ ὅτι —, Stellen bei Kirchhoff *ed. Med.* 87. a. 1852. Aus der Alexandrinischen Zeit stammt die Bemerkung *Schol. Or.* 629. ἔνιοι δὲ ἀθετοῦσι τοῦτον καὶ τὸν ἑξῆς στίχον· οὐκ ἔχουσι γὰρ τὸν Εὐριπίδειον χαρακτῆρα. Doppelte Redaktion in *Schol. Hec.* 915. citirt vom Etym. M. v. Δωριάζειν — ἐν ὑπομνήματι Ἑκάβης. Die heutige Scholiensammlung war dem Suidas unbekannt: und doch mufs damals der gelehrte Bestand der Scholien, der nur in wenigen MSS. und zwar frühestens aus *S.* XII. vorkommt, in einem fertigen Auszug existirt haben. *Scholia Triclinii*, metrischen Inhalts, Valck. *in Phoen.*

1261. *Scholia Thomae M.* im Guelf. s. Dind. T. I. p. XVII. Der erste Sammler unserer Scholien war der Erzbischof Arsenius: *Scholia in septem E. tragg. ab Arsenio collecta*, *Venet.* 1534. 8. Fehlerhafter Nachdruck *Basil.* 1544. 8. Vermehrt und verwässert von Barnes, King und Musgrave. *Scholia Augustana Phoen.* reich an mythologischem Stoff und Fragmenten, aus der Abschrift eines jetzt Münchener MS. von Valckenaer edirt, der die Scholien zum ersten Male methodisch bearbeitet hat. *Scholia ed.* Matthiae (in s. Ausg. T. 4. 5.), *L.* 1817. mit dem ganzen Ueberfluſs junger nutzloser Scholien aus späten MSS. *Scholia Vaticana* (*Vat.* 909.) *in Troades et Rhesum*, zuerst in *ed. Glasg.* 1821. *ed.* L. Dindorf bei s. *Eurip.* 1825. und im Supplement zur Matth. Ausg. *ed.* Kampmann, *L.* 1837. Hermann *Opusc.* V. *num.* 8. Unnütze Monographie von Brunnemann, Berl. 1847. Die Scholia zum Rhesus sind, wie vorhin p. 498. bemerkt worden, trümmerhaft und zusammengelesene Notizen, die zu den Troades aber bilden ein praktisches Excerpt, welches die meisten Fragen der Auslegung behandelt. Darin gleichen ihnen die volleren und mehr ausgearbeiteten *Schol. Hippolyti.* Diese drei Partien sind frei geblieben von Zusätzen der Byzantiner. Ein Supplement mit nicht unwichtigen inedita gab Cobet hinter Geels Ausg. der *Phoenissae*; Abdruck in *Scholia ant. ex rec. Cobeti ed.* Witzschel, *L.* 1849. Dieser Nachtrag besteht zum gröſseren Theil in Varianten und Vermehrungen der schon bekannten Scholien; Zusätze von einigem Werth bieten auch geringere MSS. bisweilen, wovon Dind. T. I. p. XIV. Eine neue präzise Bearbeitung des überhäuften Stoffs, den die Zugabe matter und wäſsriger Schulbemerkungen aus Byzantinischer Zeit erdrückt und ungenieſsbar macht, ist ein Bedürfniſs der Philologie; auch bleibt für die Berichtigung etwas zu thun übrig. Die Wege hat dafür gebahnt W. Dindorf in einer guten diplomatischen Bearbeitung alter und winziger Noten: *Scholia Graeca in Eurip. tragoed. ex codd. aucta et emendata*, *Oxon.* 1863. IV. 8. Sie wird als Archiv ihren Werth behalten. Manche Beiträge zur Sichtung der in den Scholien vereinigten zwei- und mehrfachen Kommentare gibt Barthold in s. Diss. p. 34. ff. Endlich kommt in Betracht Hesychius wegen seiner fleiſsigen Beziehung auf Wörter und Phrasen des Euripides, die er aus einem kürzeren ὑπόμνημα zog, z. B. zu *Phoen.* 1416. fg. in Θετταλὸν σόφισμα und Ὁμιλίᾳ χθονός und besonders zu den Troades; Kirchhoff hat diese Glossen vollständig verzeichnet.

Handschriften: klassifizirt und beurtheilt von Elmsley *praef. in Med. et Bacchas* und Matthiae *praef.* T. VI. genauer von Dindorf *praef. Annott.* p. XVI. sqq. und Kirchhoff *praef.* T. . sowie von Nauck im Vorwort s. Ausg. Keine steigt über das

12. Jahrhundert auf, keine befafst alle Dramen. An der Spitze stehen drei, die durch Abschriften (wie *Vat.* durch *Havniensis*) variirt wurden, ein Marcianus (5 St.), *Vat.* 909. S. XII. (9 Stücke, beide mit Scholien) *Paris. A.* 2712. (mit 6 Stücken), ihnen verwandt aber geringer ein *Flor.* (oder *Vossianus*) und *Paris. B.* 2713. (mit 7 St.) Die MSS. der Byzantinischen Kritiker seit *S.* XIV. sind zahlreich, besonders für die vorderen Stücke; darunter Guelf. mit Scholien der Byzantiner. Endlich geht der Text der zehn letzten Dramen auf den in Abschriften wiederholten *Laurentianus C.* zurück, der alle Stücke bis auf Troades enthält; neben ihm ein *Vatic. Palatinus.* Unabhängig von der diplomatischen Kritik und ein wichtiges Element in der Geschichte des Textes sind die Formen der Interpolation, welche die vorzüglichsten MSS. fortpflanzten. Der kleinste Theil stammt aus dem Schulgebrauch, einiges ist der Nachlafs alter Variationen und Dittographien, zum Theil von Wiederholungen aus demselben Stück wie in der Medea. Zur Uebersicht Kirchhoff *Prolegg. ad Med. a.* 1852. Am stärksten haben Grammatiker die melischen Partien interpolirt. Ein mäfsiges Register alter Einschiebsel, die meistentheils auf Rechnung der Schauspieler kommen, gab Dindorf *praef. Annott.* p. VI. ff. An eine sehr ausgedehnte Verfälschung aber durch Leser, welche Sentenzen zugesetzt, den Umfang der Chorlieder erweitert und den Dichter mit Geschwätz überladen haben sollen (Hartung *de Euripidis fabularum interpolatione* vor s. Ausg. der *Iph. A.*), ist nicht zu denken. Der allzu konservative Versuch den Firnhaber machte, Die Verdächtigungen Eurip. Verse, *L.* 1840. (p. 418.) nützt wenigstens um die kleinen Manieren des Tragikers in beliebten Phrasen und Wendungen kennen zu lernen. Bei der Menge der moralischen Verzierungen, welche selbst in den weniger gelesenen und seltner aufgeführten Dramen durch fortgesetzte kritische Studien erkannt wird, hat man keinen Grund jeden matten und verwässerten Satz dem Euripides zu gönnen. Die Schauspieler liebten besonders mit Pomp einen pathetischen Gedanken abzuschliefsen, wenn auch zum Nachtheil der Syn-
443 tax oder der Prosodie: dieses z. B. *Phoen.* 1268. — *ὡς ὁ κίνδυνος μέγας [καὶ τἆθλα δεινὰ δάκρυά σοι γενήσεται | διссοῖν στερείσῃ τῇδ' ἐν ἡμέρᾳ τέκνοιν.]* jenes *Androm.* 7. *νῦν δ' εἴ τις ἄλλη δυςτυχεστάτη γυνή [ἐμοῦ πέφυκεν ἢ γενήσεταί ποτε.]* Und noch schlimmer *ib.* 881. *σοῦ δ' οὐ θελούσης κατθανεῖν τόνδε κτενῶ.* Einigen Unterschied machte die Verbreitung der Dramen und die Festigkeit der diplomatischen Ueberlieferung: Hippolytus und Medea haben eine geringe Zahl fremder oder verdächtiger Verse. Was hier in neuester Zeit (p. 418.) für Erforschung der Interpolation durch Schauspieler geleistet ist, wird man zum Theil aus den obigen Bemerkungen hinter jedem Stück entnehmen.

Da nun diese Skepsis zu den offenen Fragen gehört, so läfst sich die Geschichte des Textes noch lange nicht und am wenigsten mit einer blofs diplomatischen Kritik zum Abschlufs bringen.

Ausgaben. Für Kritik sind jetzt alle *edd. vett.* werthlos, doch hatten auch unter den Vorgängern von Musgrave nur die beiden ältesten einen Werth. *Edd. principes: E. Med. Hipp. Alc. Androm.* (besorgt von Io. Laskaris) *s. l. et a.* (*Flor.* um 1496. 4. in Kapitälern (mit leidlichen Lesarten nach einer jüngeren Pariser Handschrift, sehr selten und in abweichenden Exemplaren, Seidler in Wolfs Anal. I. 472. ff. *Eurip. tragg. septendecim*, *Venet. ap. Ald.* 1503. II. 8. aus gemischten MSS., wol von Musurus besorgt, welcher vom *Vatic. Palatinus* 287. Gebrauch machte. Als 18. Stück kam in T. II. *Herc. f.* hinzu. Wiederholungen in Baseler *edd.* seit 1537. 8. *Electra* zuerst seit 1545 durch P. Victorius, aus dem Florentinus C. gezogen. *Gr. et Lat. c. annott. C. Stiblini. Acc. Io. Brodaei annott.* (von *Suppl.* an), *Basil.* 1562. f. G. Canter, *Antv.* 1571. H. Commelinus (c. *Danaes fr.*) 1597. *Gr. et Lat. c. Schol. et nott. varr. ap. P. Stephanum* 1602. 4. *Euripidis quae extant*, *item fragm. et Scholia c. perpetuis comm.*, *opera* I. Barnes, *Cant.* 1694. f. *Gr. et Ital. P. Carmeli*, *Padova* 1743—54. XX. *E. quae extant recensuit*, *fragm. collegit*, *notas subiecit* Sam. Musgrave. *Acc. Scholia. Ox.* 1778. IV. 4. (Vorläufer *Musgrave Exercitatt. in E. LB.* 1762. 8.) Archiv der Noten von Barnes, Musgrave u. anderen im Auszug: *E. tragoediae fragmenta epistolae — recusa et aucta appendice observationum* (*cur.* Morus et Beck), *L.* 1778—88. III. 4. *E. tragg. recens.* Beck, *Regiom.* 1792. I. *E. tragg. emend. et brev. notis instr.* R. Porson (*Lond.* 1797—1801.), *cura Schaeferi*, *L.* 1802. 1807. 1824. *Lond.* 1822. 8. *cur. c. notulis* J. Scholefield, *Cantabr.* 1829. *E. tragg. et fragmenta rec. Scholia supplevit* (*nott. crit. conscr.*) A. Matthiae, *L.* 1813—29. IX. *Indices* 1839. (Hermann *praef. Hel.* p. VI.) Kollektivausg. *c. nott. varr. Glasg.* 1821. IX. 8. Revisionen von L. Dindorf, *L.* 1825. II. und W. Dindorf (*Annott. in Euripidem*, *Ox.* 1839. II.), zuletzt in P. Scen. *Gr. ed. V.* 1869. Gothaer Ausgg. von Pflugk u. Klotz seit 1829. Ed. Silber, *Berol.* 1841. 1. Didotsche durch Theob. Fix 1843. Diplomatische Bearbeitung: *ex recens.* Ad. Kirchhoff, *Berol.* 1855. II. (revid. B. 1867—1868.) Paley, Lond. 1860. III. Revisionen von Nauck und Witzschel. *Sept tragédies d'Euripide, texte Grec avec un commentaire — par H. Weil*, *Paris* 1868. Jahresbericht über die Eurip. Litteratur von Schenkl (J. 1850 —1862), Philol. XX. Ausgewählte Trag. d. E. erklärt v. F. G. Schöne, *L.* 1851—53. II.

444

Kritische Beiträge: H. Stephani *Annott. in Soph. et Eurip. Par.* 1568. 8. Piersoni *Verisimilia.* Reiskii *ad Eurip. et Aristoph.*

micorum Graecorum coll. et dispos. ib. 1839—41. IV. 8. Das spät 1857 erschienene *Vol.* V. enthält *Supplementa* und ein umfassendes Sprachregister, *Comicae dictionis index comp. H. Iacobi.* (Nachträge von Jacobi im Posener Progr. 1861.) Auszug: *Fragm. Com. Gr. ed. minor, Berol.* 1847. II. Der erste Band der Hauptsammlung auch unter d. T. *Historia critica Com. Gr.*, vgl. Rec. in Berl. Jahrb. 1840. Aug. H. van Herwerden *Nova addenda critica ad Meinekii Fragm. Com. Graec. LB.* 1864. Bothe Die Griechischen Komiker, Leipz. 1844. Derselbe hat die Komiker für das Didotsche Corpus besorgt, *Poetarum comicorum Gr. fragm. Par.* 1855. L. Roeder *de trium quae Graeci coluerunt comoediae generum rationibus ac proprietatibus, Susati* 1831. 4. H. A. Stolle *de comoediae Graecae generibus, Berol.* 1834. Bode Gesch. d. Kom. 1841. (Bd. 4. seiner Gesch. d. Hellen. Dichtkunst) Rapp Gesch. d. Gr. Schauspiels p. 191. ff. *Edelestand du Méril Histoire de la comédie ancienne, Paris.* 1869. II.

---

120. Vorspiele der Attischen Komödie.

a. Stufen und Formen des Griechischen Lustspiels.

1. Ueber Beginn und Fortgang der Komödie besafs das Alterthum, auch in Zeiten als die Mittel der Forschung aus unmittelbaren Quellen sich erlangen liefsen, keine historische Tradition bis auf Einzelheiten, die zu keiner zusammenhängenden Notiz führen mochten. Früh blieb alles Interesse nur der Blütezeit und den gelesenen Mustern der Attischen Komödie zugewandt; doch selbst hier war der Sinn wenig auf die höheren Anfänge gerichtet. Um so weniger hatten sie Neigung nach den Zwischenstufen und Vorspielen bei Dorischen Völkern zu forschen. Man weifs wie gleichgültig die Griechen gegen Alterthümer und Inkunabeln ihrer Litteratur noch in anderen Gattungen (§. 51.) waren; dies allein erklärt uns warum wir die besten Nachrichten über Dichter und Verfassung der Volkskomödien eingebüfst haben. Einige Schuld trägt aber auch die Natur dieser Poesie, nicht zu gedenken dafs die Dorier, der einzige Stamm welcher noch zur Komödie beitrug, keine Lust hatten ihre Volksdichtung zu sammeln und zu bewahren, und vielleicht war die Mehrzahl der ältesten Lustspiele bei den Attikern verschollen, ehe die neue

Form öffentlich anerkannt und gelesen wurde. Gewifs 447 stand die Komödie längere Zeit nicht hoch in der Meinung, und am wenigsten war sie der tragischen Dichtung ebenbürtig oder aus derselben Wurzel entsprossen. Jene blieb ein weltliches Werk, diese war mit dem Kult verbunden, als sie schon nach eigenem Belieben von dem Dithyrambus sich gelöst hatte. Daher rechnete man die Tragödie stets zur religiösen Ausstattung des Dionysischen Kultes; sie stand fortdauernd unter dem Schutz des Staats, und auch nachdem sie von der Gunst unabhängig und ein freier geistiger Besitz der Attischen Welt geworden, behauptete sie über die Bühne hinaus ihren ehrenvollen Platz unter den Schätzen der allgemeinen Bildung. Die Komödie hingegen begann schutzlos und unbeachtet in einem Winkel der Bacchischen Festlichkeit, und war ein bäuerliches Spiel der Winzer oder der lustigen Verehrer des Dionysos, welche sich einer kecken Redefreiheit hingaben; die niederen Kreise der Gesellschaft durften hier das Wort nehmen, und ihrer Abkunft getreu kannte sie die Forderungen weder des Anstandes noch der Kunst. Daher fand sie sowenig auf den Bühnen als in der Litteratur eine würdige Stellung, bis sie durch den Aufschwung der Ochlokratie gehoben eine politische Macht errang und festen Formen sich unterwarf; seitdem hielt sie gleichen Schritt mit den wechselnden Zeiten und wurde der anerkannte Spiegel der Sitten, empfing von ihnen mit der Fülle des Stoffs ihre poetischen Aufgaben, und erschöpfte bis zur Verwegenheit jede Tonart einer geistreichen Komik. Erst nach der Auflockerung der strengen Nationalität begnügte sie sich mit einem beschränkten Kreise des Theaters und gefiel der Lesewelt in jener für immer gültigen Gestalt, woran die Moral einen gröfseren Antheil als die Poesie besafs. So von der Kunst allmälich veredelt reifte diese jüngste poetische Gattung, aber die sittliche pädagogische Kraft, welche die Werke der klassischen Dichtung zum Gemeingut machte, fehlt der Komödie. Ihre Freiheiten und kühnen Spiele der Phantasie wollten sich mit den gewohnten Ordnungen nicht vertragen; sie galt als ein freies Ge-

biet der Poesie mit eigenthümlichem Recht. Die Kunsttheorie des Alterthums hat daher von der Komödie fast gänzlich abgesehen und den Neueren überlassen auf einem weiten 448 Raum, von Traditionen nicht gehindert, aus Trümmern des Fachs nach eigener Ansicht den inneren Bau der komischen Kunst zu gestalten.

Den geringsten Zweifel verstattet der Beginn und früheste Gesichtskreis der Komödie. Einigen Anhalt geben die hier üblichen Namen: nemlich *κωμῳδία* die bäurische Lustbarkeit der von Doriern eigens genannten dienstbaren *κῶμαι*, der politisch rechtlosen Landbewohner, und *τρυγῳδία* das Most- oder Hefenspiel der Winzer, welche geschminkt mit üppigen Geberden und Tänzen, deren Charakter das Symbol des Phallos bezeichnet, den Dionysos feierten und ihren Muthwillen in neckischen Reden (*ἰαμβίζοντες*) aussprachen. Diesen Darstellungen des kecken Frohsinns und ihrer Licenz setzte das bürgerliche Gesetz keine Schranken und man durfte sie weder fürchten noch bedrohen; sie galten nicht als Akte der Religion, sondern als naturalistischer Schwank und standen aufserhalb des öffentlich geheiligten Brauches der Dionysien. Sobald nun die Fertigkeit wuchs, ging aus jenen rohen Ausbrüchen des weinseligen Muthes ein improvisirter Mimus hervor, welcher lächerliche Charaktere zu malen oder unbequeme Nachbarn zu verspotten pflegte. Keins dieser Stegreifspiele glich dem Homerischen Margites, dem ersten komischen Epos, welches die Alten (Th. II. 1. p. 226.) als Vorspiel der Komödie betrachten. Denn dieser war ein typisches Lebensbild, und sein Werth bestand nicht in der vollen Charakteristik einer historischen Persönlichkeit, sondern in der Symbolik und freien Erfindung eines beobachtenden Dichters, welcher aus erlesenen Zügen den Lebenslauf oder die geistige Chronik seines Helden zusammensetzte. Man weifs ferner durch ein bewährtes Zeugnifs (§. 67, 4. Anm.) dafs nicht Attiker sondern Dorische Völker im Mutterland und in den Kolonien Erfinder der Posse waren, dafs sie zuerst die Mittel und Motive der Komik verbreiteten. Dorier haben immer die Charakterzeichnung geübt

und die Züge für Schilderungen im Genrebild mit dem ihnen eigenen Realismus aus dem Leben gegriffen. Sie wurden daher die frühesten Darsteller der Komödie, sind auch im Besitz jener burlesken Spielart geblieben, welche das Attische Talent verschmähte. Wichtiger ist eine zweite 449 Differenz: die Dorischen Komiker haben sich vereinzelt und ihr Werk wie es scheint als Privatsache betrieben, die Dichter der Attischen Komödie dagegen waren die Wortführer einer durch Politik und litterarische Bildung bestimmten Gesellschaft, die sich in Parteien und Gruppen vermöge der schärfsten Gegensätze schied, aber auch durch eine grofse geistige Gemeinschaft zusammenhing: sie verfolgten ein hohes poetisches Ziel, sie besafsen anerkannte Klassiker und haben einen Theil ihrer Dichtungen auf die Nachwelt gebracht. Die komische Poesie zerfällt daher in zwei verschiedenartige Massen, den Dorischen Antheil und das Attische Lustspiel. Ein grausames Geschick hat die Schätze des Griechischen Genies dergestalt zertrümmert, dafs wir Art, Kunst und Stufen der Attischen Gattung nur aus dem Nachlafs eines ihrer gröfsten Vertreter, aus zahlreichen Bruchstücken und aus den Nachahmungen der Römer erkennen. Hingegen wird die Varietät der Dorischen Komik durch spärliche Notizen und Fragmente zu keiner lebendigen Anschauung gebracht. Doch überrascht die Dorische Komödie durch eine Fülle von Spielarten, denn jede Landschaft besafs dem Geiste dieses Stammes gemäfs ihre Lebensbilder, nur in immer anderer Fassung des Scherzes und Spottes; sie hat verjüngt in einem feinen Nachwuchs sogar die Poesie der Attiker überdauert, sonst aber mag sie den Mafsstab eines organischen Kunstwerks kaum vertragen, sondern als gute Vorschule der Attischen Komödie, dann als harmloser Bestand eines Volkstheaters, als dramatisirtes Stilleben und zum Theil als blofse Studie gelten. Elemente der Attischen Dichtung, nur zersplittert, sind auch in ihr zum Vorschein gekommen, aber ohne politischen oder idealen Hintergrund. Diese für eine Volksbühne sehr ergiebige Verschiedenheit der beiderseitigen Komödie haben die Römer in ihrem

eklektischen Lustspiel praktisch genutzt, und wenn sie von den Doriern, vorzüglich von Italioten und Sikelioten, die populare Form des lokalen Lustspiels oder den Zuschnitt der Atellana nahmen, hauptsächlich den Plan und die Komposition der gebildeten und schriftmäfsigen Komik von den Attikern entlehnt.

1. F. C. Dahlmann *Primordia et successus veteris comoediae Atheniensium cum tragoediae historia comparati*, *Havn.* 1811. ein kleiner Versuch. G. Schneider *De originibus comoediae Graecae*, *Vratisl.* 1817. Gundolf *De comoediae ap. Gr. origine*, *Paderborn* 1833. Die wichtige Beobachtung, dafs ein historisches Wissen von den Inkunabeln der Komödie nicht mehr sich ermitteln liefs, verdankt man der Hauptstelle Aristot. *Poet.* 5. *ἡ δὲ κωμῳδία διὰ τὸ μὴ σπουδάζεσθαι ἐξ ἀρχῆς ἔλαθεν. καὶ γὰρ χορὸν κωμῳδῶν* (mindestens *κωμῳδοῖς*) *ὀψέ ποτε ὁ ἄρχων ἔδωκεν, ἀλλ' ἐθελονταὶ ἦσαν. ἤδη δὲ σχήματά τινα αὐτῆς ἐχούσης οἱ λεγόμενοι αὐτῆς ποιηταὶ μνημονεύονται. τίς δὲ πρόσωπα ἀπέδωκεν ἢ λόγους ἢ πλήθη ὑποκριτῶν καὶ ὅσα τοιαῦτα, ἠγνόηται.* Hier verdient unter anderem (beiläufig ist vor *ἀλλ'* eine Lücke zu setzen) *ἐθελονταὶ* als technischer Ausdruck angemerkt zu werden, für ein Liebhabertheater oder eine freie Truppe, wo Spieler und Dichter privatim und nicht unter Autorität des Staats wirkten. Aelius Dionysius bei Eust. *in* K. p. 800, 31. *ἐκαλοῦντο δὲ καὶ ἐθελονταὶ διδάσκαλοι δραμάτων δηλαδή, κτλ.* Auch Ath. XIV. p. 621. F. schliefst die Aufzählung der vielen Namen, welche die Dorier für Mimen oder Dikelisten hatten, mit den Worten: *Θηβαῖοι δὲ τὰ πολλὰ ἰδίως ὀνομάζειν εἰωθότες, ἐθελοντάς* (*καλοῦσιν*). Der Zweifel gelehrter Kunstrichter nach Horat. *S.* I, 4, 45. *comoedia necne poema esset*, ist Th. I. 186. erwähnt worden. Namen: Aristot. *Poet.* 3. *διὸ καὶ ἀντιποιοῦνται τῆς τε τραγῳδίας καὶ τῆς κωμῳδίας οἱ Δωριεῖς, τῆς μὲν κωμῳδίας οἱ Μεγαρεῖς, οἵ τε ἐνταῦθα ὡς ἐπὶ τῆς παρ' αὐτοῖς δημοκρατίας γενομένης, καὶ οἱ ἐκ Σικελίας —, καὶ τῆς τραγῳδίας ἔνιοι τῶν ἐν Πελοποννήσῳ, ποιούμενοι τὰ ὀνόματα σημεῖον. οὗτοι μὲν γὰρ κώμας τὰς περιοικίδας καλεῖν φασιν, Ἀθηναῖοι δὲ δήμους· ὡς κωμῳδοὺς οὐκ ἀπὸ τοῦ κωμάζειν λεχθέντας, ἀλλὰ τῇ κατὰ κώμας πλάνῃ ἀτιμαζομένους ἐκ τοῦ ἄστεως κτλ.* Dieselbe Notiz kannte wol der Verfasser des dritten Stücks der Aristophanischen *Προλεγόμενα* vorn. Nur durch ein Mifsverständnifs beruft man sich gegen das Etymon *κώμη* auf die Gewähr desselben Aristoteles *Poet.* 4, 14. *γενομένη δ' οὖν ἀπ' ἀρχῆς αὐτοσχεδιαστικὴ καὶ αὐτὴ καὶ ἡ κωμῳδία, καὶ ἡ μὲν . . . ἡ δὲ ἀπὸ τῶν τὰ φαλλικά, ἃ ἔτι καὶ νῦν ἐν πολλαῖς τῶν πόλεων διαμένει νομιζόμενα.* Die *φαλλικὰ* waren zwar ein Ausgangspunkt der bäuerlichen Komödie, aber

nur ein geringes Samenkorn, wie schon das kleine Ständchen in Aristoph. *Ach.* 251—264. und das gröfste Stück des phallischen Volksgesangs Ath. VI. p. 253. darthun; auch verrathen sie kein dramatisches Element, sondern waren ein fröhlicher Ergufs der durch Weinlaune gehobenen Stimmung, die sich unter dem Schutz des Dionysos und seiner Geister behaglich fühlte. Festliche Kollegien zum Dienste dieses Gottes sind *ἰθύφαλλοι* und *φαλλοφόροι*, was aus Semus bei Ath. XIV. p. 622. erhellt; die Komödie war aber kein religiöses Institut. In der Fülle der weinseligen Laune hatte jener Antheas aus Lindus (Th. I. 386.) sein Leben demselben Gott geweiht, die mit ihm vereinte gleichsam regulirte Brüderschaft (darum mit Recht *κῶμος* genannt) sang seine Bacchischen Lieder, und soweit durfte man die melischen Vorträge, welche die Phallophoren unter seiner Leitung ausführten, buchstäblich wahr *κωμῳδίας* nennen. Dagegen setzt ein dramatisirtes Spiel mit Charakterbildern, was man endlich dem Aristoteles glauben sollte, den Begriff und die Gesellschaft der *κώμη* voraus. Wenn gleichwohl einige noch immer *κωμῳδία* mit Müller Dor. II. 351. von *κῶμος* selbst herleiten, so mufs erinnert werden dafs dieser Begriff auf geordnete Vereine geht und in nahem Bezug sowohl zur Melik als 451 zur Religion stand, auch zu wenig charakteristisch war, um einen bäuerlichen Schwank mit persönlicher Mimik technisch zu bezeichnen. Nicht passender gebraucht hiefür *κωμάζειν* der obige Sammler der *Prolegg. de Com.* *καὶ κωμῳδίαν αὐτὴν καλοῦσιν, ἐπεὶ ἐν ταῖς ὁδοῖς ἐκώμαζον.* Einfach sagt nach alten Gewährsmännern neben anderem Diomedes III. p. 485. *comoedia dicta ἀπὸ τῶν κωμῶν.* Dafür pafst synonym als ein zweiter herkömmlicher Name *τρυγῳδία, τρυγῳδός*, defsen Werth zuerst Bentley *Phalar.* p. 317. sqq. aufs reine brachte. Eine witzige Variation ist das Aristophanische *τρυγοδαίμονες Nub.* 296. Von der vorgeblichen lyrischen Komödie s. oben p. 10. und Anm. zu §. 67, 4. Zuletzt gerieth ein origineller oder im Ueberflufs gelehrter Grammatiker auf einen beispiellosen Einfall, und leitete den Namen von Kos als Geburtsort des ersten berühmten Komikers her: dieses Etymon hat Diomedes p. 486. *Sunt qui velint Epicharmum in Co insula exulantem primum hoc carmen frequentasse, et sic a Co comoediam dici.*

b. Dorische Komödie.

2. Die Komödie der Dorier war eine durchaus partikulare Schöpfung, welche den besonderen Zuständen streng sich anschlofs und nur aus ihnen den Stoff entnahm. Daher zerfiel sie nach Zeit und Ort in viele kleinere

Spielarten, deren Zwecke so verschieden waren als ihre dichterischen Werthe. Die Verschiedenheit der Zeiten machte sich seit Alexander dem Grofsen immer fühlbarer: die komischen Formen wurden ein Gegenstand der litterarischen Arbeit und herabgestimmt auf Spiele der Parodie, der gelehrten Polemik, oder in engster Fassung auf ein Stilleben aus niederen Kreisen, kurz auf Versuche der Kunstdichter; denn mit dem Verlust der nationalen Selbständigkeit mufsten auch die dichterischen Sympathien der Dorier ermatten. Die Formen der Dorischen Komödie sind daher die Posse und Tragikomödie der Italioten, die parodische Darstellung von Themen aus Litteratur und Gesellschaft, die Travestie, der Mimus, das Hirtengedicht; ein Beiwerk war das Epigramm, das kleinste Lebensbild mit reflektirendem Grundton, woran die Dorier mit Glück arbeiteten. In örtlicher Färbung mufste diese Komödie sehr entschieden in dem Mafse wechseln, als die Dorier von einander überall abwichen. Sie hat ein anderes Aussehn im Peloponnes, ein anderes unter den Megarern, noch eigenthümlicher erschien sie bei den reichen Doriern in Unteritalien und Sicilien, die durch ein flüfsiges und lebenslustiges Temperament hervorragten. Diese haben die 452 formlose Komik bis zur Blüte der freien Kunst entwickelt, welche dort durch die politischen Zustände begünstigt und von festlichen Lustbarkeiten genährt wurde.

Beiträge zur Kenntnifs der Dorischen Komödie Müller Dorier II. 343. ff. Vielleicht hat ihn in keinem Theile seines Werks das Vorurtheil für jenen Stamm mächtiger bestochen; er glaubte selbst auf Kosten der Attischen Kunst die Dorischen Dichter erheben zu dürfen. Die Hauptschrift C. I. Grysar *De Doriensium comoedia, Colon.* 1828. handelt in zwei Abschnitten (zunächst bis p. 83.) über Ursprung und Formen jener Komödie, dann im zweiten und längsten von der Litteratur des Epicharmus; zur Italischen und zu den Fragmenten derselben ist sie nicht gelangt. Derselbe meinte p. 38. ff. auch die Vasengemälde für dramatische Kombinationen über Stoffe der Dorischen Komödie nutzen zu können beim Mangel an bestimmten Angaben ist aber zu besorgen dafs solche Deutungen blofse Phantasiebilder ergeben werden.

I. **Komödie der Peloponnesier.** Man weifs dafs hauptsächlich die Spartaner durch ihre Vorliebe zum Tanz und orchestischen Spiel auch auf eine burleske Darstellung von Charakteren und Scenen des täglichen Lebens geleitet wurden. Sie besafsen ein mimisches Talent, und komische Schauspieler (*δεικηλικταὶ*) bildeten unter ihnen einen eigenen Stand, welcher die scharfe Zeichnung von lächerlichen Abenteuern und spafshaften Charakteren in blofser Pantomime (*μιμηλὰ*) zu seiner Aufgabe machte. Doch scheint es dafs nur Männer vom Rang der Perioeken und Heloten solche Rollen übernahmen. Hingegen beschränkten sich Sikyon und die Nachbarstädte, die Bewahrer des Bacchischen Kultes, auf den phallischen Pomp, und zwar pflegten religiöse Korporationen an der Spitze schwärmender Festgenossen Lieder dieses Geistes vorzutragen.

Von den *δεικηλικταὶ* gibt Ath. XIV. p. 621. Notizen aus Sosibius. Sie werden auf dem Standpunkt der Histrionen mit *φαλλοφόροι*, *φλύακες* u. s. w. verglichen und als konversirende Darsteller eines Genrebildes bezeichnet: *ἐμιμεῖτο γάρ τις ἐν εὐτελεῖ τῇ λέξει κλέπτοντάς τινας ὀπώραν ἢ ξενικὸν ἰατρὸν τοιαυτὶ λέγοντα κτλ.* Cf. Pollux IV, 105. Wesentlich ist der Begriff *δείκηλον* gleich *μίμημα*, woneben auch *μιμηλὰ* vorkommt, *Annot. in Suid.* v. *Σωσίβιος*. Allgemein Schol. Apollon. I, 746. *καὶ δικηλικτὰς τοὺς σκωπτικούς, τοὺς ἐν τῷ σκώπτειν ἄλλον τινὰ μιμουμένους.* Analog die *βρυαλλικταί*, die nach der Andeutung bei Hesychius Weiberrollen in burlesker Mimik spielten und mit Gesang begleiteten; vermuthlich als Abart des Hyporchems. 453

II. **Komödie der Megarer.** In der Vorgeschichte der Attischen Komödie galten die Megarer als Erfinder der Gattung (Th. I. p. 410.) oder der frühesten komischen Praxis, auch sollten ihre Kolonisten in Sicilien daran theil haben. Formen und Stoffe dieses Lustspiels sind unklar. Offenbar liebten sie vor anderen Doriern den Schwank, und ihre Neigung scheint in dem Mafse gewachsen zu sein, als sie beim Mangel an Charakter oder politischer Macht ihren kräftigen Nachbarn weichen mufsten: ein langwieriger Kampf um die Verfassung weckte die Talente dieser auf engen Räumen zusammengedrängten Völ-

kerschaft. Damals begann der bald unterdrückte bald siegende gemeine Mann seinen Adel in satyrischen Mimen zu verspotten. Diese grofsentheils aus persönlicher Polemik hervorgegangenen Sittengemälde der Megarer waren Autoschediasmen ohne strengen Plan, ein drolliger, selbst plumper Einfall (*Μεγαρικὴ μηχανή*) genügte, wenn er durch Ueberraschungen zum Lachen reizte; dafür dienten Masken und herkömmliche Charakterrollen. Doch ruht unsere Kenntnifs von Megarischen Lustspielen und Komikern auf Traditionen der Athener, diese haben aber vielleicht weniger die lokale Posse gekannt und hauptsächlich die hervorstechendsten Figuren und Eigenheiten derjenigen Megarer wahrgenommen, welche nach Solons Zeiten besonders unter der Herrschaft der Pisistratiden in Attika verweilten. Man hört von Susarion aus Tripodiskos als ihrem frühesten Komiker, von einem Tolynus Erfinder metrischer Formen, von anderen Kunstgenossen, deren Stücke schon in Athen gespielt wurden. Der bedeutendste war aber Maeson. Er besafs feste Charaktere mit entsprechenden Masken, er gefiel durch Witz und manche seiner Gnomen wurden populär und als Beischriften durch Hermen des Hipparchus verewigt. An diese letzten Megarer, die wol um den Beginn des Perserkriegs blühten, reihen sich die frühesten Versuche der Attiker; was sie dort lernten, ging nicht über persönliche Charakteristik hinaus.

454 2. Meineke *Com.* I. p. 18—27. Monographie *J. Girard De Megarentium ingenio*, Paris 1854. Meineke setzt den nächsten Anlafs zur Megarischen Komödie, mit Rücksicht auf die Worte des Aristoteles, *ὡς ἐπὶ τῆς παρ' αὐτοῖς δημοκρατίας γενομένης*, in den Zeitpunkt von Ol. 45. bald nach dem Sturz des Tyrannen Theagenes, als der Pöbel einen mafslosen Uebermuth gegen den Adel bewiesen haben soll, und mindestens vor Ol. 50—54. wo Susarion nach Attika wanderte. Doch bleibt ungewifs ob die Dichtung des Susarion, welche nichts mehr als ein harmloses Spiel unter den Ikariern zeigt, mit dem beifsenden Schwank der demokratischen Megarer zusammenhing; in der Erzählung Plutarchs *Quaest. Gr.* 18. wird die Komödie nicht genannt. Sonst könnte man an die stürmische Pöbelherrschaft denken, welche

zur Zeit des Theognis einbrach; vgl. Welcker in s. Prolegg. p. 57. Nur soviel steht fest dafs die Megarische Posse, die Schöpfung eines angeregten skurrilen Völkchens (Aspasius *in Aristot. Eth.* IV, 2. *δείκνυται γὰρ ἐκ πάντων τούτων ὅτι Μεγαρεῖς τῆς κωμῳδίας εὑρεταί*, cf. Schol. Arist. *Vesp.* 57.), vor den Augen der Athener (Suid. v. *Γέλως Μεγαρικός*) in Aufnahme kam, aber rasch vor der scharfen Kritik oder der neuen Poesie der letzteren verschwand. Daher so viele verächtliche Spitzen wie im Fragment beim Aspasius, *ᾐσχυνόμην τὸ δρᾶμα Μεγαρικὸν ποιεῖν*, beim Eupolis *τὸ σκῶμμ' ἀσελγὲς καὶ Μεγαρικὸν καὶ σφόδρα ψυχρόν*, und ähnliches. Als Dichter werden genannt: Susarion, Myllus, Euetes, Euxenides, zweifelhaft Tolynus und der erheblichste von allen **Maeson**, nach Polemon ein Sicilischer Megarer und Schauspieler, dessen Erfindungen (*Maesones* Charaktermasken, Festus v.) Ath. XIV. p. 659. A. angibt. Er ist der einzige dieser Gruppe, von dem ein authentischer Vers übrig, nemlich das Sprüchwort (*Μαισωνικὴ παροιμία*) welches man auf einer Herme vermuthlich mit anderen Gnomen desselben las, *ἀντ' εὐεργεσίης Ἀγαμέμνονα δῆσαν Ἀχαιοί* Harpocr. v. *Ἑρμαῖ*. Hierüber vollständig **Schneidewin** *Coniect. crit.* p. 120—129. Maeson mufs sehr beliebt und ein Mitglied des Dichterkreises am Hofe der Pisistratiden gewesen sein. Auch für Myllus setzt einige Popularität das Sprüchwort voraus, *Μύλλος πάντ' ἀκούει*: nach der artigen Deutung Welckers Kl. Schr. I. 284. lag darin dafs in der Stadt nichts böses oder lächerliches vorgehe, welches nicht dem Myllus zu Ohren und demnächst auch am Fest in die Komödie komme.

III. **Komödie der Sikelioten.** Das Naturel der Griechen in Sicilien förderte die Komik, und sie haben frühzeitig kunstgerechte Formen einer freien scherzhaften Darstellung geübt. Sie wufsten auch unter hartem Druck eine heitere Laune zu bewahren, sie hatten gutmüthigen Witz und glänzten durch scharfsinnige Beobachtung, vorzüglich aber besafsen sie die niemals erloschene Gabe der lebhaften und geistreichen Unterhaltung über Ereignisse des Tages, die von ihnen in beredten Gesprächen harmlos geführt wurde. Hiezu kam ihr Wohlleben in blühenden aber schwankenden und durch politischen Wechsel häufig erschütterten Staaten, und die Menge der heiteren, namentlich agrarischen Feste zur Ehre der Demeter war einem kecken Festspiel günstig. Aber aus dem langen Zeitraum vor dem Perserkriege werden nur **Iamben** als Vorspiel des Dramas und als Dichter derselben **Aristo-**

455

xenus aus Selinus (Th. I. p. 410.) erwähnt. Keime dieser lustigen Poesie versteckten sich im Winkel und mögen Darsteller ohne Ruf erregt haben, bis der Einflufs glänzender Höfe, der Bedarf des Hoftheaters in Syrakus und die gereifte praktische Bildung allmälich die Wege zum komischen Drama bahnte. So wurden Travestien mythischer Geschichten, Charakterbilder und Sittengemälde des bürgerlichen Lebens popular und für die Bühne gestaltet. Unter den Männern welche während des 5. Jahrhunderts v. Chr. komische Dichtungen mit genialem Geiste schufen, traten hervor Epicharmus, als Meister anerkannt neben den weniger genannten Phormis und Dinolochus, dann Sophron und Xenarchus. Man weifs dafs Epicharmus, ein denkender philosophischer Kopf, die Komposition eines Plans mit lustigen Motiven und Charakterrollen erfand und sein fliefsender Dialog gefiel; Sophron gab Muster einer treuen, fast pünktlichen Zeichnung des praktischen Lebens und der Sitten in den niederen Ständen. Der Umfang ihrer Arbeiten war mäfsig, und als provinziale Dichter, welche zuerst von fürstlicher Kunstliebe begünstigt wurden, mochten sie nur in einem beschränkten Kreise gelten und wirken; später verbreitete sich ihr Ruf, als Attische Leser an ihrer gründlichen Beobachtung der Sitten, am Tiefsinn des Epicharmus und an der mimischen Kunst des Sophron ein Interesse nahmen. Sollte daher die Sicilische Komödie bald nach ihrem ersten kräftigen Aufschwung stehen geblieben sein, so darf sie 456 doch als Vorläuferin der Attischen und als tüchtige Leistung in einer gebildeten Form gelten; weiterhin hat kein namhafter Mann sie fortgesetzt.

3. Die Gewandheit der Sikelioten in geistreichem Gespräch und ihren natürlichen Witz haben die Römer oft bewundert, vor anderen Cicero: *Verr.* IV, 43. *Nunquam tam male est Siculis, quin aliquid facete et commode dicant. Divin. in Caec.* 9. *ut est hominum genus nimis acutum et suspiciosum. Or.* II, 54. *inveni autem ridicula et salsa multa Graecorum: nam et Siculi in co genere . . . excellunt.* Caelius *ap. Quintil.* VI, 3, 41. *Siculi quidem ut sunt lascivi et dicaces.* — Darauf deutet auch das von Plato benutzte Sprüchlein des Timokreon bei Hephaest.

p. 71. Σικελὸς κομψὸς ἀνὴρ | ποτὶ τὰν ματέρ ἔφα. Mehreres Grysar p. 214. Ein anschauliches Bild jener Sicilischen Wohlredenheit in Witzspielen, Geschwätz und spafshaften Antithetis gewährt uns Epicharmus. Er liebt erstlich Wortwitze, denen ähnlich welche die Komik unserer Volkstheater verschwendet: γέρανον und γ' ἔρανον Ath. VIII. p. 338. D. Wortwechsel über τρίπους ib. II. p. 49. C. Kontraste des raschen und durch Steigerung frappirenden Dialogs: πολλοὶ στατῆρες, ἀποδοτῆρες οὐδ' ἂν εἷς Etym. M. und das Geplauder mit harmloser Tändelei Ath. III. p. 91. C. τόκα μὲν ἐν τήνοις ἐγὼν ἦν, τόκα δὲ παρὰ τήνοις ἐγώ Demetr. *de eloc.* 24. Ein merkwürdiges Spiel im λόγος αὐξόμενος und λόγος ἐν λόγῳ (sein Erfinder sollte dieser Dichter gewesen sein, Eust. *in Od.* ι. p. 1635. Wytt. *in Plut. S. N. V.* p. 76.) durchläuft die Wendungen eines Klimax im ergänzten fr. Ath. II. p. 36. C. (Meineke T. IV. p. 19.) ἐκ δὲ θοίνας πόσις ἐγένετο. B. χάριεν, ὥς γ' ἐμὶν δοκεῖ. | A. ἐκ δὲ πόσιος μῶκος, ἐκ μώκου δ' ἐγένεθ' ὑανία, | ἐκ δ' ὑανίας μάχα τε καὶ δίκα καὶ καταδίκα, | ἐκ δὲ καταδίκας πέδαι τε καὶ σφαλὸς καὶ ζαμία. Der Grundzug dieser Sikeliotischen Muse wird plastisch im vermeintlichen Stammbaum des Epicharmus bei Suidas bezeichnet, Τιτύρου ἢ Χιμάρου καὶ Σηκίδος: man meint eine Dichtung aus Bock- oder Naturspiel und dem Materialismus häuslicher Scenen gewebt. Uns fehlt hier fast alle Kenntnifs der äufseren Thatsachen, aus denen der Beginn dramatischer Spiele sich ersehen liefse. Den Druck der politischen Zustände von Syrakus erwähnt Doxopater in *Rhett.* T. VI. p. 12. mit dem Zusatz: ἔνθεν φασὶ καὶ τὴν ὀρχηστικὴν (eher τὴν ὀρχήστραν) λαβεῖν τὰς ἀρχάς. Deutlicher Solin. 5, 13. *Hic primum inventa comoedia, hic et cavillatio mimica in scena stetit.* Kleine Details zeugen von einem organisirten Bühnenwesen in Syrakus; vielleicht dürfte man schliefsen 457 dafs Athen die dramatische Praxis der Sikelioten benutzte. Hier gab es fünf Preisrichter, wie man aus Epicharmus erfuhr: oben p. 143. Zenob. III, 64. Suid. v. Ἐν πέντε κριτῶν. Derselbe gedachte ferner eines Lokals zur Uebung der Schauspieler, χορός, χορηγεῖον, Pollux IX, 41. Der Ausbau des steinernen Theaters in Syrakus durch Demokopos Myrilla war älter als Sophron, Eust. *in Od.* γ. p. 1457. Wieseler Gr. Theater p. 186. bemerkt aber richtig gegen Welcker Gr. Trag. p. 925. dafs jener Baumeister das längst bestehende Theater nur vollendet hatte. Manches geschah für Verzierung der dortigen Bühne, dann hört man von Aufführungen mythologischer Stücke: hier machte sich verdient Phormis (Φόρμις Lokalform der Dorier neben Φόρμος, Lobeck *Pathol. prolegg.* p. 502.), der im Haushalt Gelons eine Rolle spielte. Seine Bedeutung lehrt noch jetzt eine zertrümmerte Stelle Aristot. *Poet.* 5, 5. und zwar im Wortlaut der MSS. τὸ δὲ μύθους ποιεῖν Ἐπίχαρμος καὶ Φόρμις· τὸ μὲν ἐξ ἀρ-

χῆς ἐκ Σικελίας ἦλθεν. Vermuthlich hat Themistius XXVII. p. 406. aus derselben Quelle seine Notiz geschöpft: ἐπεὶ καὶ κωμῳδία τὸ παλαιὸν ἤρξατο μὲν ἐκ Σικελίας· ἐκεῖθεν γὰρ ἤστην Ἐπίχαρμός τε καὶ Φόρμος· κάλλιον δὲ Ἀθήναζε (sic) συνηυξήθη. Beide Dichter gaben also zuerst eine komische Handlung im Zusammenhang oder ein geschlossenes Sujet, nicht wie mehrere wähnten eine bloſse Travestie. Die reichste litterarische Notiz über Phormis hat Suidas bewahrt: Φόρμος, Συρακούσιος, κωμικός, σύγχρονος Ἐπιχάρμῳ, οἰκεῖος δὲ Γέλωνι τῷ τυράννῳ Σικελίας καὶ τροφεὺς τῶν παίδων αὐτοῦ. ἔγραφε δράματα ζ, ἅ ἐστι ταῦτα. — (Folgen sieben Titel mythologischer Stoffe, ein Leser hat aus Athenaeus am Schluſs Atalante hinzugefügt) ἐχρήσατο δὲ πρῶτος ἐνδύματι ποδήρει καὶ σκηνῇ δερμάτων φοινικῶν. Letzteres deutet man auf Coulissen oder auf Thürvorhänge, wovon Wieseler Theatergebäude und Bühnenw. p. 81. Hieran erinnert der Zug einer kleinlichen Verschwendung bei Aristot. *Eth.* IV, 6. καὶ κωμῳδοῖς χορηγῶν ἐν τῇ παρόδῳ πορφύραν εἰςφέρων, vgl. Müller Dor. II. 358. Erhebliches berichtet über die bedeutende Persönlichkeit dieses Mannes und seine prächtigen Weihgeschenke Pausan. V, 27. — τα ἀνατεθέντα ἐστὶν ὑπὸ τοῦ Μαιναλίου Φόρμιδος, ὃς ἐκ Μαινάλου διαβὰς ἐς Σικελίαν παρὰ Γέλωνα τὸν Δεινομένους καὶ ἐκείνῳ τε αὐτῷ καὶ Ἱέρωνι ὕστερον ἀδελφῷ τοῦ Γέλωνος ἐς τὰς στρατείας ἀποδεικνύμενος λαμπρὰ ἔργα ἐς τοσοῦτο προῆλθεν εὐδαιμονίας, ὡς ἀναθεῖναι μὲν κτλ. Er schlieſst mit dem Epigramm des Phormis an seinem Olympischen Anathem, Φόρμις ἀνέθηκεν Ἀρκὰς Μαινάλιος, νῦν δὲ Συρακόσιος. Fragmente fehlen; von Athenaeus wird als Verfasser der Atalanten einmal Epicharmus, späterhin Phormis genannt. Der dritte Komiker von Syrakus war Dinolochus. Suidas: Δεινόλοχος, Συρακούσιος ἢ Ἀκραγαντῖνος, κωμικός. ἦν ἐπὶ τῆς ογ Ὀλυμπιάδος, [458] υἱὸς Ἐπιχάρμου, ὡς δέ τινες μαθητής. ἐδίδαξε δράματα ιδ Δωρίδι διαλέκτῳ. Beim Aelian *N. A.* VI, 51. heiſst er ὁ ἀνταγωνιστὴς Ἐπιχάρμου. Zuweilen gedenken seiner die Grammatiker, und sie führen fünf seiner Dramen an, Ἀμαζόνες und Τήλεφος (cf Ruhnk. *in Vell.* I, 5.), Ἀλθαία, Μήδεια, Κωμῳδοτραγῳδία, deren die drei letzten der Antiatticistes citirt. Ueber beide Dichter Welcker Kl. Schr. I. p. 309. fg.

c. Epicharmus.

3. **Biographische Notiz.** Epicharmus aus Kos, Sohn des Elothales eines angesehenen und gebildeten Mannes, verlieſs seine Vaterstadt mit ihrem ehemaligen Tyrannen Kadmus und sah in den ersten siebziger Olympiaden mehrere Städte Siciliens, lieſs auch in Megara, gegen

Ol. 73, 3. oder früher Komödien spielen. Seine Dichtungen verriethen schon den alten Lesern einen philosophischen Geist, sie merkten einen Nachhall der Italischen Spekulation, und noch jetzt scheint uns ein Grundton jener Dogmen durchzuklingen, aber der Dichter war im Epicharmus mächtiger. Die grofsartigen Ansichten des Pythagoras hatten den kräftigen Denker ergriffen und zur Schärfe der Beobachtung angeregt; allein gleich anderen tiefsinnigen Köpfen (wie Empedokles) nahm er eine freie Stellung zur Schule, nachdem durch Zerstreuung der letzten Pythagoreer eine Kunde von ihren eigenthümlichen Lehren in Umlauf gekommen war, ohne dafs er gerade dem esoterischen Kreise sich anschlofs oder ein wissenschaftliches System suchte. Megara war Ol. 74, 2. zerstört worden und seine Bewohner mit den Syrakusanern vereinigt; auch Epicharmus lebte seitdem eingebürgert in Syrakus und sorgte für die dortige Bühne. Zwar trat er dem König Hieron und seinem Hofe nahe, doch fehlte die Vertraulichkeit; eine solche mochte bei der Heftigkeit und dem spröden Wesen des Regenten schwer bestehen. Der Dichter sah daher durch Rücksichten auf eine solche Persönlichkeit und auf eigene Sicherheit sich bewogen seine wahre Meinung unter der Hülle der Poesie zu verbergen. Dieses Motiv gab ihm wol den nächsten Anlafs in Gemeinschaft mit den Pflegern der damaligen Bühne Phormis und Dinolochus für die Syrakusanische Komödie zu dichten, und er widmete dem Theater der kunstliebenden Hauptstadt, welches bereits einen ansehnlichen scenischen Haushalt, Richter und Schauspieler besafs, eine Reihenfolge von dialogischen Stoffen und poetischen Formen. Dort starb er (vielleicht um den Anfang der achtziger Olympiaden) im Alter von 90 Jahren, man sagt in der vollen Kraft und Klarheit des Geistes; sein Andenken wurde durch ein ehernes Standbild, weit gründlicher durch fleifsige Lesung geehrt, und lange Zeit schätzte man das Epicharmische Lustspiel. Eine geistreiche Beobachtung des menschlichen Treibens war dort in munterem Gespräch und mit guter Laune vorgetragen, der Komiker verstand mit feiner Ironie die

459

Weisheit als ein heiteres Spiel zu fafsen, und die Kenner bewunderten das edle Korn der verstreuten allgemeinen Wahrheiten und Lebensregeln. Diese Sätze waren rund und gediegen, empfohlen durch praktischen Witz und populare Form; sie besafsen eine kanonische Geltung im gebildeten Alterthum, und der philosophische Theil wurde frühzeitig von Ennius im Lehrgedicht *Epicharmus*, einer Blütenlese von Dogmen der Ethik und Physiologie, bei den Römern verbreitet. Aufserdem bot er den Grammatikern, auch für Erforschung des Dorischen Dialekts, manchen interessanten Stoff, und der fleifsige Sammler Apollodor kommentirte Sprache, Litteratur und Alterthümer des Epicharmus. Endlich las man untergeschobene Dichtungen (*Ψευδεπιχάρμεια*); daneben eine Zahl gnomologischer Arbeiten von wissenschaftlichem Charakter in Prosa, welche den Namen vom Epicharmus borgten. Nach dem zweiten Jahrhundert unserer Zeitrechnung mögen diese Denkmäler der Dorischen Poesie verschwunden und von nur wenigen gelehrten Grammatikern gelesen sein.

3. Litteratur und Biographie des Epicharmus: Herm. Harlefs *De Epicharmo*, Essen 1822. und in Jahns Jahrb. VII. 1833. p. 298. ff. Hauptschrift Grysar *De Dor. comoed* p. 84. bis zum Schlufs, *de Epich. vita et doctrina*, *de comoedia Epicharmea;* von Welcker ergänzt Schulzeit. 1830. II. Nr. 53—60. Kl. Schriften 1844. I. p. 271—356. Tirrito *Saggio storico sulla vita di E.* 460 *coi frammenti — Palermo* 1836. Ueber das Detail der den Dichter betreffenden Punkte s. des Verfassers Darstellung in der Hallischen Encykl. und die neueste Monographie A. O. Fr. Lorenz Leben und Schriften des Koers Epich. Berl. 1864. Ein Abschnitt bei Laer (Anm. 8.) Kap. 4. Ein Artikel bei Suidas ist erheblicher als der räthselhaft kurze bei Diog. VIII, 78. Nach letzterem war er als Kind in das Sicilische Megara gewandert, wie Suidas aber anmerkt, zugleich mit Kadmus, welcher freiwillig die Tyrannis von Kos aufgab und in Zankle (Herod. VII, 164. worüber Kombinationen von Müller Dor. I. 170.) sich niederliefs; derselbe besafs das Vertrauen des Gelon. Doch war des Dichters Vater (richtige Schreibung *Ἡλοθάλης*), den eine lückenhafte oder interpolirte Stelle des Diog. VIII, 7. mit Pythagoras, eine Muthmafsung der Neueren mit dem Koischen Geschlecht der Asklepiaden in Verbindung setzt, viele Jahre früher nach Megara gekommen, bevor er dem Kadmus in Zankle sich anschlofs;

möglich dafs sein Sohn auch in Krastos wohnte, Suid. Steph. v. *Κραστός*. Ein zweiter Name des Vaters Thyrsus der in einer übel stilisirten Stelle Iamblich. *V. Pyth.* 241. (*καὶ Μητρόδωρός τε ὁ Θύρσου τοῦ πατρὸς Ἐπιχάρμου — ἐξηγούμενος τοὺς τοῦ πατρὸς λόγου; πρὸς τὸν ἀδελφόν*) sich findet, hat zur Unterscheidung mehrerer Epicharme geführt; die ziemlich unklare Stelle bezeugt uns jetzt wenig mehr als den Dorischen Dialekt des Dichters. Pythagorismus: Iambl. 266. *τῶν δ' ἔξωθεν ἀκροατῶν γενέσθαι καὶ Ἐπίχαρμον, ἀλλ' οὐκ ἐκ τοῦ συστήματος τῶν ἀνδρῶν. ἀφικόμενον δὲ εἰς Συρακούσας διὰ τὴν Ἱέρωνος τυραννίδα τοῦ μὲν φανερῶς φιλοσοφεῖν ἀποσχέσθαι, εἰς μέτρον δ' ἐντεῖναι τὰς διανοίας τῶν ἀνδρῶν, μετὰ παιδιᾶς κρύφα ἐκφέροντα τὰ Πυθαγόρου δόγματα.* Als Träger dieser Schulweisheit dienten ihm Figuren wie Odysseus; Neuere wähnten dafs er seine Komödien zum Versteck der Pythagorischen Dogmen gemacht habe, wogegen Welcker p. 351. Unter den Zeugen der Anerkennung, die Pythagoras in Rom fand, erscheint bei Plutarch *Num.* 8. *Ἐπίχαρμος ὁ κωμικός, παλαιὸς ἀνὴρ καὶ τῆς Πυθαγορικῆς διατριβῆς μετεσχηκώς*: Plutarch liefs sich aber durch ein unächtes Buch täuschen. Sicher galt er dem klassischen Alterthum als Komiker, der um Philosophie wufste, nicht als Philosoph. Das Alterthum (Grysar p. 157.) nennt ihn häufig einen Syrakusaner, und feiert ihn als Urheber der Komödie in Syrakus (*ὃς εὗρε τὴν κωμῳδίαν ἐν Συρακούσαις ἅμα Φόρμῳ* Suid. *Themist.* p. 406. *Cram. Anecd. Ox.* T. IV. p. 316.), seltner als ihren Organisator, nach der vom Anonymus *de Comoed.* III. gegebenen Fassung, *οὗτος πρῶτος τὴν κωμῳδίαν διερριμμένην ἀνεκτήσατο πολλὰ προςφιλοτεχνήσας*, was nur bedeuten kann: die Komödie verdanke dem Epicharmus eine künstlerische Haltung, da sie bisher in autoschediastische Kleinigkeiten ohne Plan zersplittert war. Dieses Verdienst erlangte den Grad der Anerkennung, dafs ein allzu gelehrter Grammatiker (p. 513.) den Namen der Komödie selbst an das Andenken des Epicharmus knüpfte. Den Zeitpunkt dieser beginnenden Poesie hat Suidas den Perserkriegen (diese mufsten auch für Dinolochus und Chionides als Ausgangspunkt dienen) möglichst nahe gerückt, *ἦν δὲ πρὸ τῶν Περσικῶν ἔτη ἓξ διδάσκων ἐν Συρακούσαις*: sein frühestes Stück scheint also damals gespielt zu sein, und in diesem Sinne mufs ihn wol der Anonymus bei Ol. 73. ansetzen. Das fürstliche Brüderpaar Gelon und Hieron, welche damals zuerst die Poesie mit Künsten des edlen Luxus verbanden, durfte man die Väter und Lehrer Siciliens heifsen, Demetr. *de elocut.* 292. Dafs nun der Dichter schon vor der Herrschaft Gelons (so Wolf *Prolegg. Hom.* p. 70.) in Megara bekannt geworden ist glaublich, weit gewisser aber dafs die Megarer ihren Anspruch auf Erfindung der Komödie (p. 512.) nur wegen des Epicharmus erhoben. Sein

461

gespanntes Verhältnifs zu König Hieron kann man aus den Zügen bei Plut. *Mor.* pp. 68. A. 175. C. eher ahnen als genau bestimmen. Lebensalter, nach Diog. 90, nach Ps. Luc. Macrob. 97 Jahre; *Ἐπίχαρμον πάνυ σφόδρα πρεσβύτην ὄντα* sagt in einer feinen Aeufserung des Dichters Aelian *V. H.* II, 34. Auf sein Standbild Theocr. *Epigr.* 17.

Seine Komödien müssen früh durch die Schrift fixirt und nach Athen gelangt sein. Im wesentlichen fest, variirt nur in Einzelheiten (Plin. VII, 56. Suid. *Cram. Anecd. Ox.* T. IV. p. 400. u. a.) die Nachricht, dafs Epicharmus (neben Simonides) einige Zeichen für Doppelkonsonanten und lange Vokale erfand. Jetzt wird diese niemand mehr in dem kleinlichen Sinne deuten, als ob beide Dichter einmal die Rolle der Grammatisten spielten (Grysar p. 158. *Epicharmum cum Simonide commune studium suum ad litterarum numerum complendum contulisse*), sondern die Attiker, welche längere Zeit am alterthümlichen Schriftsystem festhielten, hatten bereits manchen Buchstaben des volleren Alphabets in Exemplaren der häufiger gelesenen und abgeschriebenen Dichter beobachtet. Jünger waren die *παρασπιχίδια*, deren in unklaren Worten Diog. VIII, 78. gedenkt; vgl. Lorenz p. 67. Ritschl *Parerga Plaut.* p. XVI. Der erste fleifsige Leser des Komikers ist uns Plato, der jüngere Dionys schrieb nach Suidas *περὶ τῶν ποιημάτων Ἐπιχάρμου*, als Theil einer poetischen Bibliothek nennt ihn Alexis Ath. IV. p. 164. C. Was die gelehrten Kritiker für ihn thaten ist unbekannt, und ohne Grund setzt ihn Ruhnkenius in den Alexandrinischen Kanon; beim Anonymus *de Comoed.* III. (d. h. in summarischen Excerpten eines Registers) behauptet Epicharmus den Altersplatz mit einer kurzen Notiz von seinen Leistungen. Aus dem Kommentar des Apollodor in 10 B. (Porphyr. *V. Plot.* 24. *Ἀπολλόδωρον τὸν Ἀθηναῖον — ὣν ὁ μὲν Ἐπίχαρμον τὸν κωμῳδιογράφον εἰς δέκα τόμους φέρων συνήγαγεν*) sind die Bruchstücke spärlich. Als den letzten Autor welcher ihn gesehen haben will (denn die seit Athenaeus citirenden Sammler und Grammatiker kannten ihn schwerlich aus erster Hand) wird man kaum den angeblichen Phalaris betrachten, um so weniger als die dem Komiker gewidmeten Briefe nur den Namen Epicharmus ohne jede nähere Beziehung tragen; übrigens wurde durch die groben Irrthümer des Rhetors zuerst Bentley *Opusc.* p. 259. sqq. bewogen die Chronologie des Dichters festzustellen. Apokryphische Litteratur: Hauptstelle Ath. XIV. p. 648. D. *τὴν μὲν ἡμίναν οἱ τὰ εἰς Ἐπίχαρμον ἀναφερόμενα ποιήματα πεποιηκότες οἴδασι, κἀν τῷ Χείρωνι ἐπιγραφομένῳ οὕτω λέγεται — τὰ δὲ ψευδεπιχάρμεια ταῦτα ὅτι πεποιήκασιν ἄνδρες ἔνδοξοι, Χρυσόγονός τε ὁ αὐλητής, ως φησιν Ἀριστόξενος, — τὴν Πολιτείαν ἐπιγραφομένην, Φιλόχορος δ' ἐν τοῖς περὶ μαντικῆς Ἀξιόπιστον . . . τὸν Κανόνα καὶ τὰς*

Γνώμας πεποιηκέναι φησίν· ὁμοίως δὲ ἱστορεῖ καὶ Ἀπολλόδωρος. Hievon Meineke *Exercitt.* I. *in Athen.* p. 49. Will man dort nicht einen gröfseren Ausfall nach *ἔνδοξοι* setzen, so mufs wenigstens *Χρυσόγονος μὲν* gelesen werden. Die Verurtheilung der *Πολιτεία* können die matten und so jämmerlich stilisirten als peinlich versifizirten Verse bei Clemens Alex. *Strom.* V. p. 719. rechtfertigen. Der Antiatticistes citirt aus mehreren Falsa, wozu kommt p. 99. *ἐν τῇ ἀναφερομένῃ εἰς Ἐπίχαρμον Ὀψοποιΐᾳ.* Jene *Γνῶμαι* füllten eine Blütenlese, die dem *Epicharmus* des Ennius analog war; manche trockene Moral der Trochäen und Trimeter bei Stobaeus und ähnlichen Sammlern (wie fr. 20. *Append. Stob.* 3, 6. *ed Meinek.* IV. p. 157. *Πρὸς δὲ τοὺς πέλας πορεύου λαμπρὸν ἱμάτιον ἔχων, Καὶ φρονεῖν πολλοῖσι δόξεις τυχὸν ἴσως* **), welche den verwaschenen Ton der neueren Komödie (zumal das lange fr. 118.) ohne jeden dichterischen Reiz vernehmen lassen, gehört der Betriebsamkeit einer jüngeren kompilirenden Zeit. Dafs diese nicht gering war wird man schon aus dem Schlufssatz bei Diogenes abnehmen: *οὗτος ὑπομνήματα καταλέλοιπεν, ἐν οἷς φυσιολογεῖ, γνωμολογεῖ, ἰατρολογεῖ.* Noch weniger kann ein Zweifel sein über die medizinischen und ökonomischen Notizen aus Epicharmus, Colum. I, 1, 8. VII, 3. 6. Plin. XX, 34. 36. Grysar p. 97. Jeder weifs dafs einem Dichter jenes klassischen Zeitalters weder didaktische Gedichte noch Arbeiten in Prosa ziemen. Gleicher Abkunft wird endlich das Citat *Ἐ. ἐν τινι λόγῳ πρὸς Ἀντήνορα γεγραμμένῳ* Plut. *Num.* 8. sein.

4. Dichtungen und Kunst des Epicharmus. Als ächt wurden 35 Dramen anerkannt, die wir noch jetzt herausfinden. Bruchstücke sind in mäfsiger Zahl überliefert, stark verdorben und mit unächten oder verdächtigen gemischt; weder Zahl noch Umfang genügt um den Plan und Inhalt eines Stücks sicher festzusetzen, vielmehr sind uns die meisten Titel leere Namen, mehrere derselben ohne Fragmente; wenige verstatten, auch unter Benutzung von Vasenbildern, eine glaubhafte Kombination aus dem gelehrten Mythos. Soweit sind vor anderen verständlich *Ἅβας γάμος*, in einer zweiten Bearbeitung *Μοῦσαι* genannt, und *Κωμασταὶ ἢ Ἅφαιστος*, dann werden Scenen und Abenteuer des gangbaren Mythenkreises erkannt in *Ἄμυκος, Βούσιρις, Ἡρακλῆς ὁ ἐπὶ τὸν ζωστῆρα, Ἡρακλῆς ὁ παρὰ Φόλῳ, Κύκλωψ,* 463 *Ὀδυσσεὺς αὐτόμολος, Ὀδυσσεὺς ναυαγός, Πύῤῥα ἢ Προμαθεύς.* Zeichnungen und Charaktere bestimmter Lebens-

verhältnifse verheifsen die Titel Ἀγρωστῖνος, Ἀρπαγαί, Ἐλπὶς ἢ Πλοῦτος, Ἐπινίκιος, Θεαροί, gesellschaftliche Witzspiele der Sicilischen Beredsamkeit lassen Γᾶ καὶ Θάλασσα (Wettstreit über den Vorzug des Landes vor dem Meere und seinen Genüssen) und Λόγος καὶ Λογῖνα vermuthen. Der Dialekt seiner Komödien galt zwar für gut Dorisch, aber dieser sehr ermäfsigte Dorismus der jetzigen Bruchstücke, der in einiger Ferne vom engen mundartlichen Gebrauch sich hält, scheint die Rede der feinen Gesellschaft darzustellen, und entsprach offenbar dem gebildeten oder städtischen Kreise seiner Zuhörer. Der erfindsame Dichter hat die vorhandene Form, mit Verständnifs ihres naiven Geistes, seinen komischen Zwecken angepafst und durch einen neu geschaffenen Wortgebrauch bereichert; der Vortrag ist ungezwungen, der Satzbau natürlich und ohne Schein der Kunst lose gegliedert, der Stil welcher in Redefülle die Weise des Lebens nachahmt, braucht ein abgewogenes Mafs um so weniger zu beobachten, als die Sikelioten (p. 519.) dem dialogischen Wortwitz, der neckischen Redseligkeit, der Erörterung durch Satz und Gegensatz gern einen breiten Spielraum zugestanden. Demnach leistet Epicharmus, der wol ohne bedeutende Vorgänger selber die Bahn brach, auf dem Standpunkt Dorischer Bildung alles was einem formalen Talent möglich war; dagegen mangelt seiner lebhaften Diktion jener Zauber der genialen Schönheit und Grazie, welcher die Kunst und den nach feinem Mafs gebauten Stil der Attischen Komiker auszeichnet. Einfach sind auch die Metra, doch nicht mit strenger Korrektheit behandelt: der Dichter folgt unbekümmert um Härten und unschön gehäufte Kürzen eher dem Gefühl als dem Gesetz einer Technik. Vor anderen liebt Epicharmus den trochäischen Tetrameter, als den ältesten Rhythmus des Dialogs (Th. I. p. 269.), der in natürlichem Takt aber etwas redselig sich bewegt; man hat diesen so häufigen Vers *metrum Epicharmium* genannt. Er wechselte mit dem iambischen Trimeter, welcher schon flüfsig klingt, bisweilen durch Muthwillen und zierliche Haltung überrascht; daneben Anapästen, der Di-

meter und in ganzen Dramen ununterbrochen Tetrameter, welche mit einer heiteren orchestischen Scenerie stimmten. Soweit läfst sich die formale Kunst und Weise dieses Dichters erkennen und abschätzen; desto mühsamer wird man den Plan und die Tendenzen seiner Komödie durchschauen. Bedenken wir aber die Verschiedenheit der Stoffe, da mythologische Themen neben sehr erheblichen Bruchstücken mit spekulativem oder doktrinärem Gehalt vorliegen: so konnten diese Dramen nicht einerlei Bestimmung haben, sondern mufsten nach Ton, Fassung und Zweck einander unähnlich sein und in Gruppen zerfallen; sie setzten wol auch nicht dasselbe Publikum voraus. Zugleich lassen die Winke der Alten vermuthen dafs der Dichter in Plan und Oekonomie sehr einfach verfuhr, dafs er ein durchsichtig gehaltenes Motiv, mit leichter Charakteristik und ohne Versteck der Anlage, rasch und in der Art der Römischen *comoedia motoria*, lebhaft durchführte. Das Mafs seiner Erfindungen war aber auch durch den munteren Sicilischen Geist bedingt, den drastische Spiele mit Ueberraschungen und heiteren Lösungen der Gegensätze fesseln und befriedigen mochten. Bei den Doriern jener Landschaft galt ein bequemer Dialog neben gründlicher Charakterschilderung, dagegen leitet keine Spur auf einen knappen spannenden Plan oder berechnete Kunst; im Gegentheil scheint ihre grofse Geläufigkeit im naiven disserirenden Wortwechsel, die man noch am ziemlich ausgedehnten, fast ermüdenden Umfang des Zwiegesprächs in den längeren Epicharmischen Fragmenten ahnt, wenig mit einer tief angelegten Dichtung sich zu vertragen. Dieser überwiegend dialogischen und mimischen Natur, dieser Offenheit und Breite des Vortrags entsprachen aber treue Bilder von Ständen und Sitten; demgemäfs hat der Dichter aus seiner Gegenwart und dem Wohlleben der Syrakusaner seinen besten Stoff gezogen, welchen er im Detail ausmalt. Ein Theil solcher Lebensbilder erhob sich zu höherer Stufe durch den Reiz seiner mythischen Verkleidung oder durch Travestie. Hier dienten mythologische Götter und Helden (wie geistliche Komödien

464

des Mittelalters) als Masken des alltäglichen Berufs, sie dachten, handelten und sprachen gleichsam als Genossen eines menschlichen Haushalts, aber dieser lichte, durch erhabene Namen gesicherte Hintergrund war in Zeiten, die weder Kritik noch Parodie der alten Götterfabel kannten, der unverfängliche Tummelplatz einer satirischen Poesie. Die mythologische Komik im Lustspiel der Sikelioten, die man als Vorläuferin der Tragikomödie betrachten darf, deren Figuren nicht nur Symbole der Sitten und der Charaktere wurden, sondern auch eine philosophische Reflexion 465 verhüllten, scheint Epicharmus eingeleitet zu haben. Hiernach erkennt man zwei Klassen seiner Dramen, objektive Bilder des Lebens und phantastische Sittenstücke mit mythischer Einkleidung. Politische Gesichtspunkte lagen dieser so harmlos auftretenden und gutmüthigen Beobachtung des menschlichen Treibens ebenso fern als die höheren Absichten eines Kunstwerks. Man bewunderte den Gedankenreichthum und die scharfsinnige Lebensphilosophie, welche häufig in den Dialogen verstreut war; die praktische Fassung und Bestimmtheit seiner ethischen Sentenzen konnte selbst den Philosophen zusagen. Er hob den Gegensatz zwischen dem Wechsel der Sinnenwelt in ihren mannichfaltigen Erscheinungen und der beharrlichen Macht des Geistes, der unsinnlichen und unveränderlichen Intelligenz hervor, und entwickelte die Natur der aus göttlichem Samen gebildeten, vom Instinkt geleiteten, durch den Tod in elementare Stoffe sich lösenden Körper gegenüber der Denkkraft, die sich in der Kunst und Sittlichkeit der Individuen offenbare. Gelegentlich liefs er auf denselben Grundlagen, ohne strengen Verband und frei von philosophischer Schulsprache (Pythagorisch gefärbte Sätze von Mafs und Zahl, von Ordnungen des Weltsystems und ähnliche standen in untergeschobenen Schriften), manchen interessanten Gedanken aus Ethik und Physiologie hören.

4. Zahl der Komödien: Suid. *ἐδίδαξε δὲ δράματα νβ´* (wahrscheinlich mit Bergk *μβ´*), *ὡς δὲ Λύκων φησί, τριακοντακέντε.* Anonymus *de Com.* III. *σώζεται δὲ αὐτοῦ δράματα μ´, ὧν ἀντι-*

λέγονται δ'. Letztere Zahl stimmt genau mit unserem jetzigen Register (Grysar p. 274—95. Bergk *com. antiq.* p. 149. Welcker p. 288. ff.), nach Abzug der zweifelhaften *Ἀτάλανται*, wiewohl noch Doppeltitel in Abrechnung kommen mögen. Ueberliefert sind die Namen: *Ἀγρωστῖνος, Ἀλκυών, Ἄμυκος, Ἁρπαγαί, Βάκχαι, Βούσιρις, Γᾶ καὶ Θάλασσα, Διόνυσοι, Ἐλπὶς ἢ Πλοῦτος, Ἑορτὰ ἢ Νᾶσοι, Ἐπινίκιος, Ἅβας γάμος* (gleichsam ein gastronomisches Lustspiel, dann umgearbeitet und *Μοῦσαι* genannt), *Ἡρακλῆς* 466 *ὁ ἐπὶ τὸν ζωστῆρα, Ἡρακλῆς ὁ παρὰ Φόλῳ, Θεαροί, Κύκλωψ, Κωμασταὶ ἢ Ἅφαιστος, Λόγος καὶ Λογίνα, Μεγαρίς, Μῆνες, Μοῦσαι* (Ath. III. p. 110. B. Hermann *Opusc.* II. p. 289. sqq.), *Ὀδυσσεὺς Αὐτόμολος, Ὀδυσσεὺς Ναυαγός, Ὀρύα, Περίαλλος, Πέρσαι, Πιθών, Πύρρα καὶ Προμαθεύς, Σειρῆνες, Σκίρων, Σφίγξ, Τριακάδες, Τρῶες, Φιλοκτήτης, Χορεύοντες. Χύτραι.* Eine moralische Blütenlese seiner Bruchstücke kam schon früh in die Sammlungen der Komiker, ähnlich der von Rittershus *in Porphyr. V. Pyth.* p. 38. *in Oppian.* p. 216. gegebenen. Eine nicht befriedigende Fragmentsammlung, H. P. Kruseman *Epicharmi fragm. Harlemi* 1834. An ihrer Stelle können genügen die kritische Revision bei Ahrens *de dial. Dorica Append.* I. mit 168 Fragmenten, bei Mullach *Fragm. philos. Graec.* I. 1860. und die Sammlung von Lorenz hinter seiner Monographie. Dialekt: Iambl. *V. Pyth.* 241. *τὸν Ἐπίχαρμον . . . τῶν διαλέκτων ἀρίστην λαμβάνειν τὴν Δωρίδα.* Ob man diesen Dialekt eher zur *mitior Doris* (Ahrens p. 423.) rechnen und nicht lieber für einen eklektischen grofsstädtischen halten solle, läfst sich fragen. Sammlungen bei Grysar p. 223. ff. Lorenz p. 149. ff. Belege von kühner Wortbildnerei sind selten. Proben einer fliefsenden und kräftigen Diktion *ap. Ath.* VI. p. 235. sq. X. p. 411. A. Sonst vgl. p. 519. Metrik, Grysar p. 202. 226. ff. Mancherlei Freiheiten hat nachgewiesen Schmidt Diss. p. 6. ff. In trefflichen Iamben läuft die Rede des Parasiten Ath. VI. p. 235. extr. sq. Anapästen, sogar ausschliefslich gebraucht, Hephaest. p. 45. *παρ' Ἐπιχάρμῳ, ὃς καὶ ὅλα δύο δράματα τούτῳ τῷ μέτρῳ γέγραφε τούς τε Χορεύοντας καὶ τὸν Ἐπινίκιον.* Freie lyrische Rhythmen bei Ath. IV. p. 183. C. Plan und Kunst: Müller Dor. II. 354 —59. (dem Bergk *com. antiq.* p. 151. sich anschlofs) hat die Kunst des Dichters erstaunlich hoch gepriesen, selbst über die wie ihm schien einseitige Tendenz der Attischen Komödie weit erhoben; es war aber genug gethan wenn man den Reiz naiver Kunst diesem gemüthlichen, mit philosophischer Reflexion gefärbten Lustspiel nachgerühmt und sein geistreiches Wesen anerkannt hätte. Nur Phantasiebilder gibt Grysar p. 169. ff. In den Urtheilen über Kunst Standpunkte Pläne der ältesten Griechischen Komödie war man auffallend unvorsichtig, wo doch jeder einsieht dafs wir auf einem Trümmerhaufen stehen; man

kann nicht einmal behaupten dafs die gewohnte Definition der Komödie auf Epicharmus zutrifft. Immer mag es rathsamer sein mit Lorenz Kap. 5. seine Dichtungen als dramatische Skizzen, die durch episodische Scenen gefüllt wurden, zu betrachten. Heitere Charakterzeichnung nach Art des Holzschnittes und behaglicher Dialog thaten hier das beste; nichts deutet auf den Zusammenhang einer fortschreitenden Handlung. Vielbesprochen ist Horazens Stelle (Linge Progr. Ratibor 1827. Schulschriften, Bresl. 1828.) *Ep.* II, 1, 58. *Plautus ad exemplar Siculi properare Epicharmi.* Dieses Lob im Munde der Alterthümler, in einer Charakteristik des poetischen Talents, nicht der Form und des Tons, sollte weder den schnellen Flufs der Rede hervorheben (man beruft sich irrig auf die Begriffe der schulgerechten Rhetorik *τάχος*, *celeritas* u. dergl.), noch auch das rasche Durchspielen des Süjets, sondern den lebhaften Ton der 467 Konversation; diese Seite der Vergleichung trat dem Römischen Leser am fühlbarsten entgegen. Dafs aber Plautus aus ihm schöpfte läfst sich nicht erweisen. Vergl. Grundr. d. Röm. Litt. Anm. 341. Die Kunst der Charakteristik erhellt aus den ergetzlichen Schilderungen des Parasiten und des fressenden Herakles. Selten ist die Parodie: einiges Ath. VII. p. 282. A. XV. p. 698. C. Unverständlich bleibt Schol. Aesch. *Eum.* 629. *τιμαλφούμενον· συνεχὲς τὸ ὄνομα παρ' Αἰσχύλῳ, διὸ σκώπτει αὐτὸν ὁ Ἐπίχαρμος.* Lebensphilosophie und Spruchweisheit: besonders Leop. Schmidt *Quaestiones Epicharmeae. De Epicharmi ratione philosophandi*, Bonner Diss. 1846. vgl. Lorenz Kap. 3. Nichts berechtigt aber zu der durch Ennius veranlafsten Annahme dafs Epicharmus viele seiner physiologischen Gedanken in einem Lehrgedicht vorgetragen habe. Iambl. *V. Pyth.* 166. *οἵ τε γνωμολογῆσαί τι τῶν κατὰ τὸν βίον βουλόμενοι τὰς Ἐπιχάρμου διανοίας προφέρονται, καὶ σχεδὸν πάντες αὐτὰς οἱ φιλόσοφοι κατέχουσιν.* Anon. *de Com.* III. *τῇ δὲ ποιήσει γνωμικὸς καὶ εὑρετικὸς καὶ φιλότεχνος.* Cic. *Tusc.* I, 8. *Sed tu mihi videris Epicharmi, acuti nec insulsi hominis, ut Siculi, sententiam sequi.* Lebensregeln des klarsten Verstandes wie der goldne Spruch der Praktiker, *νᾶφε καὶ μέμνασ' ἀπιστεῖν· ἄρθρα ταῦτα τῶν φρενῶν*, fanden sich mitten in das Gewebe philosophischer Erörterungen verflochten, wie jenes klassische Wort, *νοῦς ὁρῇ καὶ νοῦς ἀκούει, τἄλλα κωφὰ καὶ τυφλά.* Andere hatten unter den moralischen Charakterzügen ihren Platz: *οὐ λέγειν τύγ' ἐσσὶ δεινός, ἀλλὰ σιγῆν ἀδύνατος· οὐ φιλάνθρωπος τύγ' ἐσσ', ἔχεις νόσον, χαίρεις διδούς· ἁ δὲ χεὶρ τὰν χεῖρα νίζει· ἁ δ' ἀσυχία χαρίεσσα, γυνά, καὶ σωφροσύνας πλατίον οἰκεῖ.* Aus einer nicht alten Kompilation des Sikelioten Alkimos, der in 4 Büchern den Keim der Platonischen Ideenlehre aus diesem Komiker herzuleiten suchte, bewahrt Diog. III, 9—17. Auszüge; naiv klingt was er

auf Gewähr jenes Mannes versichert, dafs Plato das meiste (vermuthlich in der Auffassung von den αἰσθητὰ und νοητὰ) dem Epicharmus verdanke, πολλὰ δὲ καὶ παρ' Ἐπιχάρμου τοῦ κωμῳδιοποιοῦ προςωφέληται, τὰ πλεῖστα μεταγράψας. Sicher steht in erster Reihe das ehrenvolle Zeugnifs Platos selbst, der ihn in der Lehre vom ewigen Flufs der Dinge nennt, *Theaet.* p. 152. E. καὶ τῶν ποιητῶν οἱ ἄκροι τῆς ποιήσεως ἑκατέρας, κωμῳδίας μὲν Ἐπίχαρμος, τραγῳδίας δὲ Ὅμηρος. Hiernach erscheint gemacht und verdächtig jene prophetische Stimme bei Diog. III, 17. der Dichter habe verheifsen, sein Gedächtnifs werde nicht untergehen, sondern einst der Mann erstehen, dem es gelinge das metrische Gewand von diesen Worten abzustreifen und durch ein prächtiges Kunstwerk jederman in der Dialektik sattelfest zu machen. Der Kern Epicharmischer Dogmen ruht im Bruchstück eines philosophischen Dialogs ib. III, 10. 11. (emendirt von Hermann in Philologus V. p. 740. erörtert von Bernays und Schmidt Gött. G. Anz. 1865. St. 24.) worin der Satz Heraklits vom ewigen Wechsel der Dinge entwickelt wird. Die Summe liegt im Ausspruch, ἐν μεταλλαγᾷ δὲ πάντες ἐντὶ πάντα τὸν χρόνον. Er lehrte die Subjektivität und Bedingtheit der sinnlichen Vorstellung, ib. III, 16. (mit der Ausführung, καὶ γὰρ ἁ κύων κυνὶ κάλλιστον εἶμεν φαίνεται καὶ βοῦς βοΐ κτλ.) und hier stand auch jener Satz νοῦς ὁρῇ, den Aristoteles einschränkt *Metaph.* III, 5. διὸ εἰκότως μὲν λέγουσιν, οὐκ ἀληθῆ δὲ λέγουσιν· οὕτω γὰρ ἁρμόττει μᾶλλον εἰπεῖν ἢ ὥςπερ Ἐπίχαρμος εἰς Ξενοφάνην. Dieser Zusatz setzt voraus, was sich nicht mehr nachweisen läfst, dafs Epicharmus gegen Xenophanes polemisirte. Dafs er aber die Elemente der physischen Welt für göttlich hielt sagt Menander *fr. inc.* 10. vgl. Columna zum Ennius p. 172. Oberflächlich berichtet seine Lehre von den vier Elementen Vitruv. *praef.* l. VIII. Darstellung der Weltseele Diog. III, 16. Vom Tode Plut. *Consol. ad Apoll.* p. 110. A. cf. fr. 29. aber fr. 23. aus Clemens ist um nichts sicherer als fr. 24. 25. Merkwürdiges über die Kunst und das Subjekt des Künstlers Diog. III, 14. Zuletzt fr. 12. ὁ τρόπος ἀνθρώποισι δαίμων ἀγαθός, οἷς δὲ καὶ κακός. Scharf fr. 22. Φύσις ἀνθρώπων ἀσκοὶ πεφυσαμένοι.

468

5. Sophron aus Syrakus, ein unbekannter Mann, scheint in den achtziger Olympiaden geblüht zu haben; wir wissen sonst nur dafs sein Sohn und Kunstgenosse Xenarchus in Zeiten des älteren Dionysius lebte. Das Andenken dieses begabten Dichters beruht auf seinen vielgelesenen und bewunderten *Μῖμοι,* Bildern aus dem täglichen Sicilischen Leben, welche man in die Gruppen der

ἀνδρεῖοι und γυναικεῖοι schied; Stücke derselben werden unter besonderen Ueberschriften citirt. Sieht man auf Stoff und Erfindung, so konnten sie wol nicht als eine neue Schöpfung gelten: ihre Themen und Motive waren bereits in mimischen Spielen der Sikelioten vorgekommen, vielleicht auch in der Epicharmischen Komödie vorgezeichnet. Aber reizend und neu war die feine Kunst der Darstellung, durch welche diese Mimen auch ohne Versmafs und poetische Formen die Wirkung einer dichterischen Komposition erreichten; kein Nachahmer übertraf den Sophron in edler Naturwahrheit und Originalität. Mit einer sicheren Gabe der Beobachtung verstand er die Sitte, Denk- und Redeweise der niederen Stände zu zeichnen und dramatisch wiederzugeben; diese Bilder der Sicilischen Welt, in örtlicher Mundart und anscheinend stillos vorgetragen, waren aus frischer Anschauung fafsbar gemacht und in kräftiger Plastik mit breitem Pinsel ausgeführt. Dem mimischen Zweck gemäfs hielten sich Ton und Ausdruck naiv und grobkörnig, aber treffend und wahr, mit 460 einer Fülle von Sprüchwörtern, scherzhaften Wendungen und Späfsen (χάριτες εὐτελεῖς) des gemeinen Mannes gewürzt; die Struktur bewegte sich in zwangloser Einfachheit, sie wurde gelegentlich anomal oder abspringend; alle Rede lief aber taktmäfsig in einem symmetrischen und wohlklingenden Satzbau, dessen Leser bisweilen Verszeilen (Anm. zu §. 10.) zu hören meinten. Die kräftige Zeichnung der Individuen mit Lebhaftigkeit und Grazie der volksthümlichen Konversation vereint umgab diese Genrebilder mit der Klarheit abgerundeter kleiner Dramen, und Sophron galt hier als Künstler. Plato verpflanzte diese Dichtungen nach Athen und studirte sie sorgfältig für die mimische Färbung seines Dialogs; Theokrit welcher die Lebensbilder und Charakteristiken des Meisters mit glücklicher Nachahmung in eine neue Spielart der Kunstpoesie übertrug, gab den Hexametern seiner Idyllen einen höheren Ton in künstlicher, sauber geglätteter Form. Aus Sophrons Mimen als einer lauteren Urkunde zogen die Grammatiker manchen Idiotismus des Sicilischen Sprach-

schatzes; den Kommentaren des Apollodor (*περὶ Σώφρονος*, mindestens 4 B.) verdankten sie wol eine nicht kleine Zahl ihrer Angaben über den Dorischen Dialekt. Die Fragmente welche wir besitzen sind weder zahlreich noch ausgedehnt.

5. Artikel bei Suidas, in seiner Art einer der besten: *Σώφρων, Συρακούσιος, Ἀγαθοκλέους καὶ Δαμνασυλλίδος. τοῖς δὲ χρόνοις ἦν κατὰ Ξέρξην καὶ Εὐριπίδην, καὶ ἔγραψε Μίμους ἀνδρείους καὶ Μίμους γυναικείους. εἰσὶ δὲ καταλογάδην, διαλέκτῳ Δωρίδι. καί φασι Πλάτωνα τὸν φιλόσοφον ἀεὶ αὐτοῖς ἐντυγχάνειν, ὡς καὶ καθεύδειν ἐπ' αὐτῶν ἔσθ' ὅτε.* Valck. *in Theocr. Adon.* p. 200. sqq. Programm von Grysar *Colon.* 1838. Jahn *Prolegg. in Persium* (*L.* 1843.) p. 93—104. Heitz *Des mimes de Sophron, Thèse de Strasbourg* 1851. Vgl. Fuehr *De mimis Graecorum, Berl. diss.* 1860. Botzon *De Sophrone et Xenarcho mimographis*, Progr. v. Lyck 1856. Fragmentsammlung von Blomfield in *Mus. Crit. Cant.* n. VII. *Class. Journ.* IV. p. 380—90. Kritische Revision von Ahrens *de dial. Dor. Append.* II. in 105 meistens kleinen Numern, wovon noch manches (wie 14. das Aristophanische *αἴκα μὴ θαλφθῇ λόγοις*) abgeht. Sammlung von Botzon im Marienburger Progr. Danzig 1867. Xenarchus: *Ξενάρχου μίμους* Aristot. *Poet.* 1, 8. Sein Andenken ist mit einer kleinen Notiz verknüpft, Phot. Suid. v. *Ῥηγίνους* (cf. Zenob. V, 83.), — *ἐκωμῴδει τοὺς Ῥηγίνους ὡς δειλούς, ὑπὸ Διονυσίου τοῦ τυράννου πεισθείς.* Homonym ist ein etwas bekannterer Dichter der mittleren Komödie. Die Eintheilung der *μῖμοι* in *ἀνδρεῖοι* und *γυναικεῖοι* darf man dem Apollodor zuschreiben, wenigstens war er derselben gefolgt, Ath. VII. p. 281. E. *Ἀπ. ὁ Ἀθηναῖος ἐν τῷ τρίτῳ περὶ Σώφρονος τῷ εἰς τοὺς ἀνδρείους.* Die vorhandenen Ueberschriften einiger Stücke mögen älter sein als die Grammatiker: *Θυννοθήρας, Νυμφοπόνος, Παιδικὰ ποιφύξεις, Ὡλιεὺς τὸν ἀγροιώταν, Ταὶ γυναῖκες αἳ τὰν θεὸν φαντὶ ἐξελᾶν* (vielleicht Weiber die den Mond herabziehen wollen), ferner *Sophron in mimo qui Nuntius scribitur, Schol. Germanici* vorn; auf einen mythologischen Titel *Προμηθεῖ* Antiatt. p. 85. aber ist kein Verlafs. Längere Proben der Diktion gibt eine sehr geringe Zahl von Bruchstücken, die fast immer ungezwungen in kleinen Gliedern sich bewegen, wie fr. 52. *Ἴδε καλᾶν κουρίδων, ἴδε καμμάρων, ἴδε φίλα· θᾶσαι μὰν ὡς ἐρυθραί τ' ἐντὶ καὶ λειοτριχιῶσαι.* In flüfsigem Satzbau fr. 44. *Θᾶσαι ὅσα φύλλα καὶ κάρφεα τοὶ παῖδες τοὺς ἄνδρας βαλλίζοντι, οἱόνπερ φαντὶ φίλα τοὺς Τρῶας τὸν Αἴαντα τῷ παλῷ.* Der prosaische Numerus erscheint überall unzweideutig, und widerstrebt dem Versuch von Santen, die freien rhythmischen Takte durch das Schema des Verses zu binden. Wenn nun aber die prosaische Komposition der Mimen,

die auch von einem Schol. Greg. Naz., *οὗτος γὰρ μόνος ποιητῶν ῥυθμοῖς τισι καὶ κώλοις ἐχρήσατο, ποιητικῆς ἀναλογίας καταφρονήσας*, bezeugt und von Huschke *De Annio Cimbro* p. 66. sq. richtig gefaſst wird, eine Thatsache ist, und keine Prosa-Dichtung in alter Zeit für bloſse Lesung oder rhapsodische Recitation bestimmt war: so fragt man in welcher Form jene Mimen zur öffentlichen Darstellung auf dem Theater sich eignen konnten. Das Alterthum ertheilt darüber keinen Wink. Müller Dor. II. 361. begnügte sich darin eine Mittelform zu sehen, welche der in Symmetrie geschulte Geist der Dorier am Scheideweg zwischen der metrischen und der ungebundenen Rede schuf; er that vielleicht besser die Mimen als einen Bestandtheil mancher Festlichkeit zu betrachten, als eine Würze welche der dramatisirte Vortrag von Biologen (p. 539.) gab. Ueber das Prinzip gewisser Anomalien im Vortrag Etym. M. v. *ὑγιής*: *ῥητέον οὖν ὅτι ἑκοντὶ ἥμαρτε, τὸ ἄκακον τῆς γυναικείας ἑρμηνείας μιμησάμενος· ὃν τρόπον κἀκεῖ ἐσολοίκισε, Τατωμένα τοῦ κιτῶνος ὁ τόκος νιν ἀλιφθερώκει.* Scherzhafte Wortbildung fr. 96. *οἰὸς οἰότερον.* Häufig waren Sprichwörter der kernigsten Art, und durch Sophron angeregt hat Plato solche Kernsprüche in den Dialog verwebt. Hauptstelle Demetr. *de eloc.* 156. wo unter anderem, *καὶ ἀλλαχοῦ πού φησιν, ἐκ τοῦ ὄνυχος γὰρ τὸν λέοντα ἔγραψεν, τορύναν ἔξεσεν, κύμινον ἔσπειρε.- καὶ γὰρ δυσὶ παροιμίαις καὶ τρισὶν ἐπαλλήλοις χρῆται, ὥστε πληθύνονται αὐτῷ αἱ χάριτες· σχεδόν τε πάσας ἐκ τῶν δραμάτων αὐτοῦ τὰς παροιμίας ἐκλέξαι ἔστιν.* cf. 127. Ferner 128. die Charakteristik der an niedere Komik grenzenden spaſshaften Wendungen oder *χάριτες εὐτελεῖς.* Ein populares Wort dieses Tons war *αἴ τις τὸν ξύοντα ἀντιξύει.* Obscenes hat man hie und da erblicken wollen: jetzt erscheint es unerheblich. Daſs ein ernster Gedanke stets im Rückhalt lag, ein *σπουδαῖον* verhüllt in den *γελοῖα* (ehemals klassifizirte man *μῖμοι σπουδαῖοι* und *γελοῖοι*), bemerkte der Verfasser eines Scholiums, welches an den Schluſs der Observation, *οὐχ ἅπασα γὰρ μίμησις γελοία τυγχάνει, ἀλλ' ἐστὶ καὶ σπουδαία κτλ.*, in jüngeren MSS. *Ulpiani in Demosth. Ol.* II. p. 30. *οἱ μῖμοι Σώφρονος ποιητοῦ σπουδαῖοί εἰσι* (*ed. Morel.* p 17. extr. *καὶ οἱ μῖμοι*) sich geknüpft hat, den ächten Kommentaren (*Scholia Demosth. ed. Dind.* p. 100.) aber fehlt. Den Standpunkt einer freien dramatischen Reproduktion oder *μίμησις* begriff Aristoteles *ap. Ath.* XI. p. 505. C. (cf. *Poet.* 1, 8.) *οὐκοῦν οὐδὲ ἐμμέτρους τοὺς καλουμένους Σώφρονος μίμους μὴ φῶμεν εἶναι λόγους καὶ μιμήσεις* (worüber O. Jahn nicht glücklich im Hermes II. 237.): man solle jene Mimen nach ihrem Geist, nicht nach der Form beurtheilen und ungeachtet ihrer Prosa für wahre Dichtung halten. Von philosophischen Ansichten des Sophron verlautet nichts: denn was bei Sextus Emp. *adv. Gr.* I, 284. steht, *τό τε τὸν θάνατον μὲν*

μηδὲν εἶναι πρὸς ἡμᾶς, εἴρηται μὲν ἴσως τῷ Σώφρονι, wird mit Recht aus einer Verwechselung mit Epicharmus erklärt. Dafs übrigens dieser einigen Einflufs auf die Kunst seines Nachfolgers übte, glaubt man wol trotz der grofsen Verschiedenheit des Stoffs; doch läfst sich (wie man schon am Versuch von Grysar p. 248. sq. merkt) dafür kein Beweis mehr führen. Plato: Suid. *Vita Olympiod. Diog.* III, 18. (cf. *Hullem. in Durid. fr.* 44.) δοκεῖ δὲ Πλάτων καὶ τὰ Σώφρονος τοῦ μιμογράφου βιβλία ἠμελημένα πρῶτος (wol πρότερον) εἰς Ἀθήνας διακομίσαι, καὶ ἠθοποιῆσαι πρὸς αὐτῶν, ἃ καὶ εὑρεθῆναι ὑπὸ τῇ κεφαλῇ αὐτοῦ. Plato hat also den (in Athen) wenig gekannten Sophron zuerst in Umlauf gesetzt. Theokrit: als Nachahmer Sophrons im *Argum.* II. XV. ausdrücklich bezeichnet. Apollodorus περὶ Σώφρονος, Valck. *in Schol. Phoen.* 3. Fragm. bei Heyne. Aus Buch III. Ath. VII. p. 281. E. Ἀ. ὁ Ἀθηναῖος ἐν τῷ τρίτῳ περὶ Σώφρονος τῷ εἰς τοὺς ἀνδρείους μίμους. Zuletzt heifst es, auch Persius habe den Mimographen in derben Charakterzügen nachgeahmt, selbst überboten, Io. Lydus *de Magistr.* I, 41. Πέρσιος τὸν ποιητὴν Σώφρονα μιμήσασθαι θέλων τὸ Λυκόφρονος παρῆλθεν ἀμαυρόν. Allein hier mag eine Täuschung unterlaufen; Sophron kennt in seiner Konversation eine Fülle der Ethopöie, nicht aber den grellen Pinselstrich des satirischen Sittenzeichners.

6. Komödie der Italioten. Als Hauptsitz der von Italioten, vorzüglich in Kampanien und Unteritalien, an Volksfesten der Weinlese und bei rauschenden Gastmälern geübten komischen Improvisation ist Tarent bekannt. Das reiche Tarent berauschte sich im Ueberflufs und in der sinnlichen Ausstattung seiner Festlichkeiten, welche den musischen Wettkämpfen im Kult des Dionysos einen freien Spielraum gestatteten. Hier scherzte die scenische Kunst mit dem Mythos, und spöttische Bilder parodirten das 472 tägliche Leben im Gewand hoher pathetischer Dichterrede. Stoff und Erfindsamkeit konnten einem Volksgeist nicht fehlen, dessen Genufssucht und heitere Stimmung einen raschen Wechsel in launigen Formen begehrte. Dieser Neigung entsprach das Spiel mimischer Darsteller: es waren Lustigmacher (μῖμοι καὶ γελωτοποιοί) und zungenfertige Künstler, welche den parodischen Aufgaben als Stegreifredner genügten und in lächerlicher Charakterzeichnung glänzten. Sie lernten poetische Texte (wie die modischen Dithyramben) in pikante Formen umsetzen,

und als Charakterspieler (*λογόμιμοι*) traten sie mit drolliger Aktion und in eigenthümlicher Tracht, auch mit muthwilliger und sogar unanständiger Orchestik auf. Offenbar waren sie mehr Schauspieler und improvisirende Künstler als produktive Komiker. Männer dieses Berufs gewannen die Gunst der Vornehmen und Fürsten, deren Höfe sie neben Gauklern und anderen Werkzeugen des Luxus (*θαυματοποιοί*) besuchten. Man unterschied mancherlei Spielarten derselben durch eigene technische Namen. Häufiger werden *ἱλαρῳδία* und *μαγῳδία* genannt: die Darsteller hatten schauspielerische Tracht und waren von einer tändelnden Musik begleitet, und zwar bezweckte die Hilarodie in Stoff und Ton eine Travestie der Tragödie, die Magodie dagegen der Komödie. Diese harmlosen Scherze hatten wesentlich nur den Werth einer Posse, doch nutzten sie gern ein auf der Grenze von Poesie und Wirklichkeit liegendes Element, die Moral an Maximen geknüpft, ungefähr wie sie sich in der neueren Komödie, vorlängst auch beim Epicharmus hören liefs. Den Mimen war als ein anerkanntes Recht der Gebrauch von Lehren und praktischen Beobachtungen zugestanden, und ihre gutmüthig schwatzhafte Manier, welche den komischen Vortrag mit einem Schein des Ernstes umgab, schützte die satirischen Sittenzeichner gegen den Verdacht einer persönlichen Leidenschaft. Weiterhin wurde der moralisirende Grundton ausgebildet durch die geistreichen, mit lachendem Munde disserirenden *ἀρεταλόγοι*, deren Ansehn in den Zeiten des lehrhaften Mimus und der bitteren Satire bei den Römern wuchs. Sie waren im Griechischen Italien und in Sicilien einheimisch und mochten in mancherlei Spielarten des volksthümlichen Dramas sich theilen. Von den ernsten Aretalogen wurden Gemälde des Lasters (*ἠθολόγοι*) mit sittlichem Nachdruck entworfen, andere liebten weniger fein in Gemälden der Unsitten (*κιναιδολόγοι, παιγνιαγράφοι, ἀναισχυντογράφοι* Th. II. 1. p. 566.), ohne Rücksicht auf Anstand und Scham, die Nachtseiten des Lebens mit aller Lüsternheit hervorzukehren. Den Kern der so gemischten Elemente bewahrten zwei litterarisch gestaltete

Formen, Charakteristik der Gegenwart oder Sittenzeichnung und Travestie oder parodische Verkleidung der mythisch-dichterischen Welt. In Tarent hiefsen diese doppelseitigen Künstler φλύακες (die jovialen redseligen Geister); ihr Andenken hat die Tragikomödie verewigt.

6. Eine fleifsige Sammlung über die Formen der Italiotischen und verwandten Mimik bei Jahn *Prolegg. in Persium* p. 84. sqq. Von Tarent, einer Stadt die sich in Gymnastik und Musik auszeichnete, Lorentz *de rebus sacris et artibus vett. Tarent.* (Elberf. 1836.) pp. 10. 21. 24. sqq. Fuehr *De mimis Graecorum*, Berl. Diss. 1860. Den Aufschwung der dramatischen Spiele förderte dort die Menge der Festtage: Strabo VI. p. 280. *Ἐξίσχυσε δ' ἡ ὕστερον τρυφὴ διὰ τὴν εὐδαιμονίαν, ὥςτε τὰς πανδήμους ἑορτὰς πλείους ἄγεσθαι κατ' ἔτος παρ' αὐτοῖς ἢ τὰς ἡμέρας.* Ein noch entschiedeneres Zeugnifs Plat. *Legg.* I. p. 637. B. *καὶ ἐν Τάραντι δὲ παρὰ τοῖς ἡμετέροις ἀποίκοις πᾶσαν ἐθεασάμην τὴν πόλιν περὶ τὰ Διονύσια μεθύουσαν.* Auch fiel in das Dionysienfest jene Scene des Unfugs, welchen die Tarentiner an einer Römischen Gesandschaft J. R. 472 verübten, wovon Dio *fr. Ursin.* 145. unter anderem, *οἱ δὲ Ταραντῖνοι Διονύσια ἄγοντες καὶ ἐν τῷ θεάτρῳ διακορεῖς οἴνου τὸ δείλης καθήμενοι — καί τι καὶ τῆς μέθης αὐτοὺς ἀναπειθούσης κτλ.* Daher haben die Tarentiner wie die anderen Italiker *scenicis artificibus* bereitwillig ihr Bürgerrecht gewährt, Cic. *p. Arch.* 5. Unter den Siegern in den Orchomenischen Charitisia kommen auch Tarentiner 474 vor, ein Schauspieler und ein Tragöde, *Corp. Inscr.* I. 1583. 1584. Mit diesen in ganz Unteritalien verbreiteten Dionysien setzt man eine Menge Vasen Kampanischen Fundorts in Verbindung, und betrachtet sie als Erinnerungen an religiösen Kult, oder als Andenken an Wettspiele; doch haben die seit Böttiger Archäol. d. Mal. p. 173. ff. versuchten Kombinationen geringe Beweiskraft. Auch vereinigt sich die Mehrzahl bekannt gewordener Fundorte mit keiner so gefafsten Hypothese. Sonst kann man Jahn Einleitung in d. Vasenkunde p. 228. beistimmen, der nicht völlig die Beziehung komischer Scenen auf die Posse dieser Gegenden verwirft. Sammlung für *μῖμοι καὶ γελωτοποιοί*, Jongleurs und Virtuosen in parodirender Mimik: Ath. I. p. 19. F. (der vorher eines beim König Antiochus beliebten Herodotus, *Ἡρόδοτος ὁ λογόμιμος*, gedachte) *Εὔδικος δὲ ὁ γελωτοποιὸς ηὐδοκίμει μιμούμενος παλαιστὰς καὶ πύκτας, ὥς φησιν Ἀριστόξενος. Στράτων δ' ὁ Ταραντῖνος ἐθαυμάζετο τοὺς διθυράμβους μιμούμενος· τὰς δὲ κιθαρῳδίας οἱ περὶ τὸν ἐξ Ἰταλίας Οἰνωνᾶν, ὃς καὶ Κύκλωπα εἰςήγαγε τερετίζοντα καὶ ναυαγὸν Ὀδυσσέα σολοικίζοντα. — ἔνδοξοι δ' ἦσαν καὶ παρ' Ἀλεξάνδρῳ θαυματοποιοὶ*

Σκύμνος ὁ Ταραντῖνος, Φιλιστίδης ὁ Συρακόσιος, κτλ. Ib. p. 4. D. Κλεάνθης δὲ ὁ Ταραντῖνος . . . πάντα παρὰ τοὺς κότους ἔμμετρα ἔλεγε. Id. X. p. 452. F. ἔτι δὲ (ἔπαιζε γρίφους) Κλέων ὁ μίμαυλος ἐπικαλούμενος, ὅςπερ καὶ τῶν Ἰταλικῶν μίμων ἄριστος γέγονεν αὐτοπρόςωπος ὑποκριτής. Im weiteren wird als Nachahmer jenes Kleon Ἰσχόμαχος ὁ κῆρυξ genannt, aus einer Klasse die immer reich an trockner Komik war: dieser machte seine Späfse zuerst vor einer gemischten Menge, dann kecker geworden μεταβὰς ἐν τοῖς θαύμασιν ὑπεκρίνετο μίμους. Aus dem weit getriebenen Spiel mit Wortwitzen in ihren Griphen, wovon Athenaeus einige Proben gibt, ersieht man im Ueberflufs wie wohlfeil und popular die Scherze der Meister unter den Italischen Mimen waren. Dies Treiben der γελωτοποιοὶ zeichnet anschaulich am Agathokles Diod. XX, 63. ὑπάρχων δὲ καὶ φύσει γελωτοποιὸς καὶ μῖμος οὐδ' ἐν ταῖς ἐκκλησίαις ἀπείχετο τοῦ σκώπτειν τοὺς καθημένους καί τινας αὐτῶν εἰκάζειν, ὥςτε τὸ πλῆθος πολλάκις εἰς γέλωτα ἐκτρέπεσθαι, καθάπερ τινὰ τῶν ἠθολόγων ἢ θαυματοποιῶν θεωροῦντας. Hiezu die Schilderung des Antiochus Epiphanes Polyb. 31, 4. Vergl. über *mimorum ethologorum Cic. Or.* II, 59. die Bemerkung im Grundrifs der Röm. Litt. Anm. 335. Richtig sagt H. Valesius in *Ammian. Marcell.* XXIII, 5, 3. *ea aetate comoedia nil praeter mimum erat.* Das Wesen der θαυματοποιοὶ erhellt vollständig aus Xenoph. *Symp.* 2. 9. Sie gaben nicht blofs die Stücklein der Jongleurs, sondern wufsten auch lebende Bilder in feiner Gruppirung darzustellen. Der Ausdruck Diodors καθάπερ τινὰ τῶν ἠθολόγων „wie einen Mann von Beruf welcher Stände und Charaktere abschildert" (in einem ähnlichen Bilde gilt dem Longin 9. extr. 475 die Odyssee als κωμῳδία τις ἠθολογουμένη), führt unmittelbar zu den Aretalogen. Casaubonus *in Suet. Aug.* 74. setzt Namen und Geschäft erst in den Beginn der Kaiserzeit, wo die von Horaz verspottete Bettelweisheit der Afterphilosophen sich vordrängt; an Erzähler von Mythen und Fabeln dachte Lobeck *Aglaoph.* p. 1317. Rathsam scheint hier den Analogien nicht allein der Römischen Mimendichter zu folgen, von denen zuletzt blofse Sentenzen als Geripp ihrer Kunst übrig blieben, sondern auch des Philistion, des Verfassers von κωμῳδίαι βιολογικαί, der dramatisirte Spruchsammlungen machte. Solche lassen meistentheils an improvisirende Komiker denken, die mit kleinen dialogischen Lebensbildern ergetzten: *mortis et vitae iudicium* und ähnliches bei Ennius in der Satira, bei Pomponius und Novius, Γᾶ καὶ Θάλασσα Epicharmus, *certamen coci et pistoris* von *Vespa*, ein von Tiberius nach Sueton. 42. fürstlich belohnter *dialogus*, *in quo boleti et ficedulae et ostreae et turdi certamen*, lauter Stücke der von Horaz *S.* I, 1, 15. ff. angedeuteten *iocularia*, Grundr. d. Röm. L. Anm. 329. Diese Komiker des

niederen Stils liebten praktische Moral beizumischen. Zur Poesie der Biologen gehören auch die Griechischen Sprüche, welche zu Rom ein Mimus auf der Bühne vortrug, Capitol. Maximin. 9. Nur aus der Ferne können wir noch den Reichthum jener komischen Erfindungen und die Menge der Formen ahnen, in denen gute Köpfe frei von Schulzucht und Ansprüchen der Litteratur ein willfähriges Auditorium belustigten. Zufällig erhalten wir ein klares Bild von Wettkämpfen der γελωτοποιοί durch Horaz, der *S.* I, 5. mit heiterer Laune *Sarmenti scurrae pugnam Messique Cicirri* skizzirt; hiernach werden wir die (mitten unter ἰθύφαλλοι und θαυματουργοὶ γυναῖκες) genannte Klasse der σκληροπαῖκται Ath. IV. p. 129. D. deuten, der koboldartigen Possenmacher. In Hinsicht auf den Zusatz der Moral macht Jahn p. 91. die triftige Bemerkung: *proprium poesi Italicae, in omni genere carminum, quamvis intemperatae licentiae et obscenis turpissimisque dictis repleta essent, admixtas esse admonitiones et sententias ad vitam moresque utiles.* Daher die Zweitheilung der μῖμοι bei Plut. *Qu. Symp.* VII, 8, 4. ὧν τοὺς μὲν ὑποθέσεις, τοὺς δὲ παίγνια καλοῦσιν, jene bis zu Formen des Dramas entwickelt, diese von Späfsen und Licenzen des Pöbels erfüllt. Auf einer höheren Stufe standen ἱλαρῳδοὶ und μαγῳδοί, aus Aristokles genau beschrieben von Ath. XIV. p. 621. mit dem Zusatz: φησὶ δὲ ὁ Ἀριστόξενος τὴν μὲν ἱλαρῳδίαν σεμνὴν οὖσαν παρὰ τὴν τραγῳδίαν εἶναι, τὴν δὲ μαγῳδίαν παρὰ τὴν κωμῳδίαν. πολλάκις δὲ οἱ μαγῳδοὶ καὶ κωμικὰς ὑποθέσεις λαβόντες ὑπεκρίθησαν κατὰ τὴν ἰδίαν ἀγωγὴν καὶ διάθεσιν. Letzteres geschah in freier Bearbeitung komischer Süjets, jenes in der Parodie (παρὰ Ath. p. 19. D.) oder Travestie. Den Abschlufs dieser Künste finden wir in den φλύακες, der Italischen Form der Dikelisten (οἱ δὲ φλύακας, ὡς Ἰταλοί Ath. p. 611. F.), die wie der Fall des Sotades zeigt den Kinaeden nahe verwandt sind, ihrem Wesen nach weinselige Spafsmacher, mit Hesychius zu reden μέθυσοι, γελοιασταί. Die schärfste Definition der Phlya- 476 ken geben die Worte des Steph. v. Τάρας (aus ihm Eust. *in Dionys.* p. 164.): ἀνεγράφη καὶ Ῥίνθων Ταραντῖνος, φλύαξ τὰ τραγικὰ μεταρρυθμίζων εἰς τὸ γελοῖον. Auch heifst Rhinthon bei Suidas der Stifter der Hilarotragödie, und Grysar p. 52. durfte nicht abweichend von dieser Bestimmung zweierlei Klassen der Phlyaken annehmen. Eine dialektische Form kennt Schol. Nicand. *Alex.* 214. καὶ οἱ Ἰταλιῶται τοὺς φλυακογραφοῦντας φλυζογράφους ἐκάλουν. Vermuthlich gaben diese Dichter ihre Personen preis und schämten sich nicht als Schwätzer zu gelten, um für ihre poetischen Gedanken eine Form der Oeffentlichkeit zu gewinnen. Man glaubt dafs mehrere drastische, durch ihre Nacktheit hervorstechende Scenen auf Vasenbildern (Wieseler Theatergeb. und Denkm. des Bühnenwesens Taf. 9.) auf Vor-

stellungen der Phlyaken zurückgehen. Der Phallus der dort im Kostüm eine Rolle spielt, mag nur typischen Werth haben.

7. In der Litteratur haben nur wenige Darstellungen dieser Italiotischen Komik eine beständige Form erlangt, vor anderen die Phlyakographie oder Ἱλαροτραγῳδία, die Travestie des alten Mythos in parodischer Form. Ein ungefähres Bild derselben gibt des Plautus Amphitruo, nur mag der zerrende vergröberte Vortrag dem Römischen Dichter angehören; auch Vasengemälde zogen aus drolligen Scenen einen beliebten Stoff; vor allen aber hat ihr Andenken das Römische Lustspiel bewahrt, und sie lebt in der Nomenklatur dieser Dichtung und in ihren Charakterrollen (*cinaedus*, *sannio*, *morio*, *scurra*, *maccus*, *pappus*), welche neben den häufigen Spuren des burlesken Griechischen Idioms ihren Italiotischen Ursprung verrathen. Dann beschäftigte sie die Grammatiker, welche daraus Italische Glossen und andere Denkwürdigkeiten der Sprache vermerken. Ihre Trümmer sind gering, auch ist unser Verzeichnifs dieser persönlich unbekannten Phlyakographen oder Paroden klein, und vollends bleibt unklar ob die hier genannten Dichter Rhinthon, Blaesus, Skiras und Sopater mit einander zusammenhingen und auf welcher Stufe der künstlerischen Technik sie standen. Ihr Haupt war ohne Zweifel Rhinthon aus Tarent, in den Zeiten 477 des ersten Ptolemaeers, Verfasser von 38 tragisch-komischen Dramen. Als Themen dienten die Mythen oder vielmehr die Stoffe der Attischen Tragiker, und wir sehen die Titel ihrer Dramen hier wiederkehren; vom Ton und Geist seiner Behandlung wissen wir nichts. Wenn man indessen Einzelheiten seines Dialekts und die zahlreich vorkommenden Ausdrücke des bürgerlichen Lebens erwägt, daneben aber den Vortrag des Sopater hält, welcher prächtig und feierlich auf tragischen Stelzen schreitet, jenes Kunstgenossen der eine Meisterschaft in feiner Parodie der Tragiker bewies: so läfst sich vermuthen dafs den beiden Phlyaken die Geschichten und Formen der parodirten Tragödien zum Rahmen dienten, die Scenen aber und die Konversation des gewöhnlichen Lebens gleichsam

die Einschlagfäden hergaben. In diesem bunten, aus dem Konstrast ernster und lächerlicher Elemente gewirkten Spiel der Phantasie mochte die Stärke der Hilarodie liegen. Gegenwärtig wo kein sicheres Urtheil über ihr Talent möglich ist, kann man in ihren Fragmenten mehrmals Witz und gute Laune bewundern.

7. Eine Hauptstelle Io. Lydus *de magistr.* I, 41. Ῥίνθωνα καὶ Ἀσκήραν καὶ Βλ(αι)σον καὶ τοὺς ἄλλους τῶν Πυθαγόρων (Ῥ. καὶ Σκίραν καὶ Βλαῖσον καὶ τοὺς ἄλλους τῶν φλυακογράφων wahrscheinliche Emend.) ἴσμεν οὐ μικρῶν διδαγμάτων ἐπὶ τῆς μεγάλης Ἑλλάδος γενέσθαι καθηγητάς, καὶ διαφερόντως τὸν Ῥίνθωνα, ὃς ἑξαμέτροις ἔγραψε πρῶτος κωμῳδίαν. Ihr Nachfolger meint Lydus sei Lucilius in der Satire geworden. Ueber diese Notiz, worin die hexametrische Komödie nur des Lydus Erfindung sein kann, haben namentlich gehandelt Reuvens *Collect.* p. 77. sq. Osann *Anal. crit.* p. 74. sq. Lange Schriften und Reden p. 99. Bei demselben Lydus erscheint kurz vorher I, 40. unter den Abtheilungen der Römischen Komödie Ῥινθωνικὴ ἡ ἐξωτική: wie sonderbar auch der Ausdruck klingt, so darf man ihn doch schwerlich ändern.

Diodorus war Sammler von γλῶσσαι Ἰταλικαί, die Hesychius (Hemst. in v. Ἰαροχρείαν), Pollux und Athenaeus benutzten: Ath. XI. p. 479. A. 487. C. Valck. *in Adoniaz.* p. 293. sq. Einfluſs der Italioten auf die scenische Terminologie und Wortbildung der Römer: Hauptzüge davon im Grundr. d. R. L. Anm. 114. 328. Begriffe des Mythos und der feineren Kultur wie *Cocles* Κύκλωψ, *ergastulum*, *paenula* φαινόλης, *turunda* τυροῦντα, *placenta* πλακοῦντα, *buttis* βυτίνη, stammen muthmaſslich aus jener Quelle der Komik, gewiſs aber die Namen der meisten Charaktermasken. Offenbar geht aus den unversehrten 478 Wörtern *cinaedus*, *morio*, *sannio*, *maccus* und ähnlichen Bezeichnungen des parodischen Schauspiels eine sonst nicht überlieferte Thatsache hervor: auch die Italioten haben Charakterrollen oder typische Personen im Fastnachtspiel gebraucht, zugleich für die freien Zwecke der gebildeten Poesie, deren Ernst hinter plebejische Darsteller und Scenen sich versteckte.

Rhinthon: Cuperi *Obss.* I, 10. Toup in Suid. II. p. 138. Osann p. 70. sq. Lorentz p. 26. ff. Hauptstelle Suidas: Ῥ. Ταραντῖνος, κωμικός, ἀρχηγὸς τῆς καλουμένης Ἱλαροτραγῳδίας, ὅ ἐστι φλυακογραφία. υἱὸς δὲ ἦν κεραμέως, καὶ γέγονεν ἐπὶ τοῦ πρώτου Πτολεμαίου. δράματα δὲ αὐτοῦ κωμικα τραγικὰ λή. Dazu Steph. Byz. v. Τάρας: καὶ Ῥίνθων Ταραντῖνος, φλύαξ, τὰ τραγικὰ μεταρρυθμίζων ἐς τὸ γελοῖον· φέρονται δ' αὐτοῦ δράματα τριάκοντα

ὀκτώ. Auf ihn das naive Epigramm der Nossis *A. Pal.* VII, 414. wo der Schlufs: Ῥίνθων εἴμ' ὁ Συρακόσιος, Μουσάων ὀλίγη τις ἀηδονίς· ἀλλὰ φλυάκων ἐκ τραγικῶν ἴδιον κισσὸν ἐδρεψάμεθα. Hiernach kann man ihn für einen Syrakusaner halten, der in Tarent eingebürgert war. Sonst heifst er überall ein Tarentiner, auch in den Schlufsworten bei Hesychius v. Ἄσεκτος, wo παρὰ Ῥίνθωνι Ταραντίνῳ φιλοσόφῳ zu bessern in φλυακογράφῳ. Der Name hat bei Varro *R. R.* III, 3. entweder gar keinen Bezug auf den Dichter oder ist verdorben. Titel werden citirt: Ἀμφιτρύων, wie man ehemals glaubte Vorbild des Plautus (Osann in Welck. Rh. Mus. II. 305. ff., nach Ladewig war Archippus seine Quelle), benutzt für drollige Vasenbilder (Grysar p. 47. ff.), Ἡρακλῆς, δοῦλος Μελέαγρος (eher Δουλομελέαγρος), zwei Iphigenien, Ὀρέστης und Τήλεφος. Der regelmäfsige Vers war der Trimeter, niemals der Hexameter; zum Scherz trat gelegentlich der Choliambus (Hephaest. p. 9. oben II. 1. p. 541.) ein. Nur in wenigen Glossen (Lorentz p. 30.) und Formen wird sein Dialekt als der Tarentinische benannt, Apollon. *de Pron.* p. 364. C. ἡ ἐμίνη συνήθης Ταραντίνοις, ἡ δὲ χρῆσις παρὰ Ῥίνθωνι, auch fand Choeroboscus bei ihm den Nominativ Δίς. Die meisten Notizen bei Hesychius u. a. treffen seinen Sprachschatz, der am schärfsten die Rede der Volksklassen zeichnet, aber auch durch parodische Verkehrung der Klassiker anzog. Einmal citirt einen praktischen Ausspruch Cic. *ad Att.* I, 20. Fragmente sind selten. Noch seltner werden Blaesus und Skiras genannt.

Blaesus ein Kampaner aus Capreae: Lydus und Steph. v. Καπρίη, ἐντεῦθεν ἦν Βλαῖσος σπουδογελοίων ποιητής. Καπριάτης. Athenaeus citirt ἐν Μεσοτρίβᾳ und ἐν Σατούρνῳ. Als Mitglied der Dorischen Komödie erscheint er in der dortigen Zusammenstellung III. p. 111. C. Von ihm Roeper Philol. Bd. 18. p. 428. fg.

479 Skiras, bei Stobaeus mit der Nebenform Σκληρίας: Meineke *Exerc. in Ath.* I. p. 30. Ath. IX. p. 402. B. führt zwei seiner Trimeter an, die den Euripides parodiren; καὶ Σκίρας, εἷς δ' ἐστὶν οὗτος τῆς Ἰταλικῆς καλουμένης κωμῳδίας ποιητής, γένος Ταραντῖνος, ἐν Μελεάγρῳ. Doch läfst sich fragen ob die ernsten Sprüche bei Stob. *S.* 2, 9. 18, 2. unter dem Namen Σκληρίας, der am meisten bei *S.* 103, 9. auffällt, jenem Paroden zukommen.

Sopater vorzugsweise von Athenaeus genannt, dem er bald ὁ παρῳδός bald ὁ φλυακογράφος heifst (Grysar p. 56.), zweimal sogar ὁ Πάφιος (wol ein Spottname wie Hegemon ihn führte, doch lautet verständlicher IV. p. 158. D. καὶ Σώπατρος ὁ φακῆς παρῳδός), macht in seinen nicht langen aber mannichfaltigen Bruchstücken den Eindruck eines feinen Stilisten, welcher das Pathos des erhabenen Tons in stattlichen Trimetern zu parodiren weifs. Im längsten derselben IV. p. 160. E. werden die Stoiker verspottet, vgl. p. 175. C. VI. p. 230. E. Titel Βακχίδος

μνηστῆρες oder *B. γάμος* (auch kurz *Βακχίς*), *Εὐβουλοθεόμβροτος*, *Ἱππόλυτος*, *Κνιδία*, *Μυστακοῦ θητίον*, *Νεκυία* (parodische Fassung von Abenteuern der Odyssee), *Ὀρέστης*, *Πύλαι*, *Σίλφαι*, *Φακῆ*, *Φυσιολόγος*. Falsch ist gefolgert *Γαλάται*, verdächtig *Μύσται*.

---

c. Künstliche Fortsetzungen der Dorischen Komik.

8. In der Dorischen Komik waren Elemente verschiedener Art hervorgetreten, welche sich im Lauf der Zeit von einander lösten und weiterhin eigenthümliche Formen nicht ohne Gewandheit erzeugten, die Parodie und die ethologische Poesie oder die treue Zeichnung des Lebens, seiner unteren Schichten und kernigen Charaktere. Die gemeinsame Wurzel beider war das Burleske. Die Darstellung der Lebens- und Sittenbilder blieb beschränkt und gelang den wenigen, welche das Talent des Beobachters mit scharfer Zeichnung und sorgfältiger Technik verbanden; die Parodie dagegen fügte sich leichter dem Triebe witziger Geister, die im menschlichen Wirken und Dichten jeden Gegensatz aufzusuchen liebten und die lächerlichen Seiten mit spottender Kritik in Kontraste mit Ernst und Erhabenheit stellten. Sie fand daher Gunst und Neigung bei den verschiedensten Hellenen, und durchlief keine geringe Zahl von Spielarten und Travestien. Eine gemeinschaftliche Form von höchster Popularität gewährte diesen allen der Vers und Vortrag des Epos: je bekannter epische 480 Phrasen und Rhythmen waren, je schärfer ihr Pathos vom Herkommen in Leben und Stil abwich, um so wirksamer und fasslicher erschien die parodische Reminiscenz, desto leichter und lustiger bewegte man sich in diesem prächtigen Rüstzeug. Vielleicht wurde kein Kontrast lebhafter empfunden als der Gegensatz zwischen der alterthümlichsten Gattung und der jüngeren, von Naivetät sehr entfernten Kultur. Aber noch fühlbarer war der Abstand der Spätzeit vom Alterthum, als nach Abschluſs der klassischen Litteratur die poetischen Formen schroff der prosaischen Denkart gegenüber traten. In die Jahrhunderte

nach Alexander dem Grofsen fiel die Blüte der Paroden, welche durch Witz, Geistesgegenwart und glückliches Gedächtnifs überraschten und die vornehme Gesellschaft ergetzten. Frühere Vorspiele der parodischen Dichtung oder Travestie, welche das Homeridische Gedicht Margites und der jüngere Froschmäusler (§. 94, 12.) eingeleitet hatten, dienten einer persönlichen Polemik: dahin gehören der älteste Versuch in herber Satire defsen die Nation sich erinnerte, Spottverse des Hipponax (II. 1. p. 545.) und sogenannte Sillen des Xenophanes. Erst unter den Attikern konnte die parodische Poesie sich bleibend gestalten, nachdem die Komiker aus Parodien und poetischen Reminiscenzen (§. 122, 2.) ein kräftiges Mittel der Komik gezogen und Methoden gefunden hatten, um edles und falsches Pathos, überhaupt jedes Uebermafs im höheren, besonders tragischen Stil mit rastloser Kritik zu rügen und mittelst der vielseitigen Uebung an schneidenden Kontrasten ihr Publikum in eine Schule des kritischen Geschmacks einzuführen. Die Parodie wurde daher ein künstlerisches Element des scherzhaften Gedichts; weiterhin auch ein Motiv für selbständige Komposition, und man kleidete Themen aus dem praktischen Leben und der Gesellschaft, später selbst aus Technik und Wissenschaft in das prächtige Gewand der edlen Dichtung, in Hexameter und allbekannte Homerische Formeln, die dem gewöhnlichen Ausdruck empfindlich widersprachen. Dieses Widerspiel zwischen Objekt und Form, zwischen ironischer Stimmung und feierlichem Ernst, bildete den Reiz mancher geistreichen aber subjektiven Darstellung. In Athen gefiel fast zuerst Hegemon von Thasus, welcher den günstigen Zeitpunkt wahrnahm, als die Meisterschaft der alten Komödie den Sinn für launigen Scherz und kecken Humor schärfte. Der wanderlustige Dichter war dreist genug in öffentlicher Versammlung seinen eigenen Lebenslauf zu parodiren, er gab sogar 481 den ersten scherzhaften Vortrag über Gastronomie; seine gute Laune machte durch geschickte Handhabung der epischen Phraseologie den besten Eindruck und sicherte seinen Erfolg. Auch sonst fand die scherzhafte Darstel-

lung vom Wohlleben und guten Geschmack vielen Anklang, wie man aus den Bildern der Griechischen Küche bei Philoxenus (Th. II. 1. p. 750.) und dem Komiker Plato im Phaon abnimmt. An Geist und feinem Witz übertraf aber seine Vorgänger Archestratus aus Gela, der letzte Meister dieser Spielart im klassischen Zeitalter. Sein gastronomischer Kursus in Hexametern (Ἡδυπάθεια), den Ennius in ein Lehrgedicht für Rom übertrug, wurde gern gelesen. Zahlreiche Bruchstücke bezeugen den Kenner, der in weltmännischem Ton gelassen und behaglich seine Wissenschaft und Praxis vorträgt, aber auch durch Anmuth und Schliff der epischen Form ergetzt, die er als Sprache der Konversation beherrscht. Der Reiz dieser heiteren Lebensweisheit, die sich in einer Reise zum guten Geschmack entwickelt, liegt im geistreichen Spiel des Dichters mit den Kontrasten der pathetischen Form und des Materialismus, während er grofsen und kleinen Stoff und Genufs mit immer gleich schalkhafter Miene des Ernstes seinen Freunden ans Herz legt. Ein Gegenstück gab Krates der Cyniker in seinen *Παίγνια*, welche den Naturalismus und die Genügsamkeit im Leben mit humoristischer Derbheit empfahlen: die Würde dieses neuen Kultes zu heben diente die geschickt parodirte Formel Homers und anderer Dichter. Dieselbe Bahn, wenn auch nicht mit gleicher Ueberlegenheit wandelten witzige Paroden, zum Theil als lustige Personen an den Höfen der Könige, darunter der gewandte Matron oder Matreas in Alexanders Zeit. Die Paroden pflegten in ihren Dichtungen, nach Hegemons Vorgang, selber die Hauptrolle zu spielen, ihr Werk war eins mit ihrer Person, und erschöpfte sich früh genug; man begreift also dafs ein so luftiges Interesse, welches man nur an der Laune fahrender Poeten und an ihren gut verarbeiteten Reminiscenzen nahm, bald verflog und wenige Stücke dieser ergetzlichen Litteratur ihre Schöpfer überdauerten. Einen ganz anderen Charakter verräth der originalste der parodischen Dichter, der ernste Skeptiker Timon aus Phlius, um Ol. 125. (280 a. C.) Er hatte seine Studien vielfach gewechselt, bis er mit der

skeptischen Philosophie des Pyrrhon schlofs, wurde von Gelehrten und fürstlichen Personen geschätzt, und starb im 482 Alter von 90 Jahren in Athen. Seine Weise zu reden und andere zu kritisiren verräth einen Mann von herber, fast galliger Denkart, der aber eine vielseitige Bildung besafs; seine schriftstellerische Thätigkeit umfafste Vers und Prosa; sein berühmtestes in parodirenden Hexametern abgefafstes Werk, die drei Bücher der Spottgedichte oder *Σίλλοι*, welches auch Kommentatoren fand, bezeugt neben gründlicher Kenntnifs der philosophischen Schulen scharfen Verstand und eine Gabe der Beobachtung. Sein Urtheil trifft manche Schwächen der Denker, sein Widerwille gegen allen Dogmatismus äufsert sich schroff und bitter mit einem Beischmack von Menschenverachtung, welche keinen Mann des ersten Ranges schont; nur die Wortbildung, deren grelleste Lichter in derben composita hervortreten, verleiht diesen ungemüthlichen aber ernst gemeinten Aussprüchen einige Grazie. Mit grofser Derbheit steigerte sein Zeitgenosse Sotades aus Maronea die Phlyakographie zur kinaedischen Poesie, welche durch Ionische Dichtungen von nicht eben züchtiger Art vorbereitet war; unter anderen versuchte sich damals Alexander der Aetolier auf demselben Gebiet. Sotades erinnert an Rhinthon in der Wahl mythologischer Themen, seine weniger harmlose Tendenz war nach Art der Biologen auf sinnliche Sittenzeichnung, unter Einmischung von Sentenzen, gerichtet. Man hört dafs er durch die Schärfe seiner Kritik beim König Ptolemaeus Philadelphus anstiefs und das Leben verlor. Die Spielart der Kinaedologie hat er im Ionischen Dialekt und in eigenthümlicher Anwendung der *ionici a maiore* mit einigem Ruf behandelt, man sagt ohne musikalische Begleitung; der harte Rhythmus läfst den Stachel eines verbissenen Gemüths merken. Was uns davon übrig ist athmet den Geist der choliambischen Poesie; der Vortrag streift häufig an Prosa. Die gut oder übel gelaunten Ergüsse der parodischen Stimmung müssen schon im Anfang des Alexandrinischen Zeitalters ihr Interesse verloren haben, da mehrere Jahrhunderte hindurch kein namhafter Parode genannt

wird. Auch hatte die Parodie keinen festen Boden, welchen nur ein bleibender sittlicher Beruf gründen konnte; nicht einmal ein ernster Gedanke stand hinter ihren geistreichen Scherzen: ihr Reiz lag nur im genialen oder unterhaltenden Spiel mit den Formen und Mitteln des dichterischen Pathos. Diese gaukelnde Poesie schliefst mit Philistion aus Nikaea, der unter Kaiser Tiberius in biologischen Komödien und verwandten Scherzen einen Ruf besafs; sein 483 Nachlafs ist jetzt in einer Sammlung moralischer Sprüche von ungewissem Ursprung versteckt.

8. Vorarbeiten zur parodischen Litteratur: Moser über die parodische Poesie der Griechen, in den Studien v. Daub u. Creuzer Bd. 6. Dess. *Parodiarum Graecarum exempla*, Ulm 1819. Eckstein im Artikel der Hallischen Encyklop. A. Weland *De praecipuis parodiarum scriptt. ap. Gr. Gott.* 1833. 8. Münsterer Diss. von Peltzer *De parodica Gr. poesi et de Hipponactis, Hegemonis, Matronis fragm.* 1855. und Paessens *De Matronis parodiarum reliquiis ib.* 1856. *De nonnullis parodiarum scriptt. Graec.* Kempen 1859. Die Note von Preller *Polemo* p. 78. ff. und gelegentlich Ulrici II. 322—25. Eine Sammlung der Paroden begann H. Stephanus bei seiner Ausgabe von *Homeri et Hesiodi certamen* 1573. Unvollendet und werthlos *Corporis paroedorum Graec. P. I. ed. H. S. toe Laer*, Amst. 1867. Dieser breite Versuch eines Dilettanten stellt nach einem nicht lohnenden langen Prooemium wider alles Erwarten folgende Paroden auf: Hippys, Hipponax, Hegemon, Epicharmus, Cratinus, Hermippus und einige Namen von geringem Belang. Die Dissertationen über Sillen sind hauptsächlich Forschungen und Fragmentsammlungen für Timon: statt aller die kritische Festschrift von Curt Wachsmuth *De Timone Phliasio ceterisque sillographis Graecis*, L. 1859. Reiches Material im Ath. XV. p. 698. sq. neben den neckischen Stellen der alten Komiker, ihren hexametrischen Reden in epischer Phraseologie, welche sie durch Orakelsänger vortragen lassen, namentlich Aristophanes, vor anderen in der genialen Schlufspartie der Pax. Kaum wird man jetzt den verfehlten Gedanken derer begreifen, welche die Parodie als Skepsis in der Poesie definirten. Sie war im Gegentheil stets positiv, aber zwitterhaft vereinte sie Form und Objekt, da sie mit einem Doppelgesicht aus dem Alterthum in die Neuzeit schaute. Ihre rein poetische Stellung fand sie nur in der Komödie. Selten war in diesem Sinne bei den Rednern eine Verwendung von Versen, wie Demosthenes F. L. p. 417. (wovon Hermogenes π. μεθ. δεινότ. 30.) mit zweckdienlichen ironischen Abänderungen

thut. Quintilian. VI, 3, 96. bemerkt dafs eine solche *παρῳδία* viel zur rednerischen *urbanitas* beitrage. Im allgemeinen galt alle Parodie für ein geistiges Spiel, wo das Objekt gleich indifferent war als die Mittel der Form: freilich in Zeiten als die Poesie hinten in weiter Ferne lag. Hier ist endlich der einzige Platz, auf dem man eine Griechische Satire suchen kann, wenn man eine Polemik wider Personen wie gegen Thorheiten und lächerliche Schattenseiten der menschlichen Natur darunter versteht. Allein dafs die Nation geringen Trieb zur persönlichen Satire hatte, dies erhellt aus den leeren Räumen nach Archilochus und Hipponax, nach den ersten und namhaften Verfassern der auf persönlichen Konflikt gerichteten Iamben. Letzteren hielt Polemon für den Erfinder der Parodie. Xenophanes aber schrieb keine Sillen, sondern Timon gebrauchte zuerst diesen Titel; die Worte, welche Wachsmuth p. 29. für entscheidend erklärt, Strab. XIV. p. 643. *Ξενοφάνης ὁ φυσικὸς ὁ τοὺς σίλλους ποιήσας διὰ ποιημάτων*, meinen allein den scharfen Geist der Kritik, welcher die Gedichte des Philosophen bezeichnete. Selten und nur in einer sehr alterthümlichen Zeit versuchte man die persönlichen Antipathien mit moralischer Färbung zu generalisiren, wie Simonides *περὶ γυναικῶν* thut; das Richteramt und den unversöhnlichen Kampf (*τὸ φθαρτικὸν*) mufste die alte Komödie trotz ihrer herben Polemik ablehnen, weshalb man auch das Attische Publikum nicht tadeln darf, weil es an den Nubes, welche ohne jeden Anschein der Illusion mit tragischer Katastrophe schliefsen, keinen Geschmack fand. Die Hellenen haben daher aus der Satire kein Thema gezogen, sondern lieber ein satirisches Motiv mit hoher Objektivität in künstlerischer Form verarbeitet. Am wenigsten waren sie geneigt wie die Römer ein lehrhaftes Element mit der dichterischen Polemik zu verbinden. Die alte Komödie war nun zwar häufig genug von satirischer Stimmung erfüllt, und sie konnte gegen öffentliche Personen grausam sein, aber dieser Ton verlor sich in einer höheren poetischen Idee. Niemand zog hier eine Grenze zwischen persönlichen und poetischen Antipathien, da jene Komödie sich unter den Schutz des Dionysischen Karnevals stellte. Hätte sie nackte Satire bezweckt, so mufste sie ihr Zeitalter entweder mit ironischer Selbstgenügsamkeit oder mit strafender Geifsel vernichten. Was also C. L. Roth (in der durchdachten kleinen Schrift *De Satirae natura*, *Norib.* 1843.) bemerkte, dafs von den Griechen zum Lucilius ihrem eifrigen Leser ein unmittelbarer Uebergang war, hat eine bedingte Wahrheit, da jener die damals unerhörte Kritik schlimmer Personen nach Rom zu verpflanzen wagte; man mag ihm auch eine Gemeinschaft beider Nationen in satirischen und idyllischen Elementen zugeben: in der Hauptsache, die den künstlerischen Standpunkt angebt,

bleibt doch das Wort Quintilians stehen, *Satira quidem tota nostra est.* Vergl. Grundr. d. Röm. Litt. Anm. 465.

Hegemon von Thasos, ein armer lustiger Gesell, mit dem Beinamen *Φακῆ, ὁ τὰς παρῳδίας γράψας* (Stellen bei Küst. in Suid. v. *Ἡγήμων*), trat öffentlich im Theater (vielleicht im Odeum, was Schrader wahrscheinlich macht Rhein. Mus. XX. 186. ff.) mit seinen parodischen Vorträgen auf, *πρῶτος εἰςῆλθεν εἰς τοὺς ἀγῶνας τοὺς θυμελικοὺς* Ath. XV. p. 699. A. und besonders IX. p. 406. sq., woraus die Geschicklichkeit des Mannes in der komischen Aktion und seine zauberhafte Gewalt über das Attische Publikum erhellt. Hegemon eröffnet den Reigen aller burlesken Epen bis in die Jobsiaden der Neuzeit herab. Mit der *Γιγαντομαχία* machte er das meiste Glück; aber auch in der Komödie soll er sich versucht haben, Meineke I. 214. sq. Als Flickphrase gebrauchte er, wenn er gerade stockte, *καὶ τὸ Πέρδικος σκέλος*, s. dess. *Exerc. in Ath.* I. p. 2.

Archestratus aus Gela: Beiträge zur Charakteristik mit Auswahl von Fragmenten bei Schneider im Exkurs Aristot. *H. A.* I. p. LIII—LXXV. *I frammenti della gastronomia di Archestrato raccolti da Dom. Scina, Palermo* 1823. Meineke *in Ath.* I. p. 23. sq. II. p. 43. Sammlung in den Didotschen *Poetae bucol. et didact.* P. II. Monographie mit Beiträgen zur Kritik von W. Ribbeck im Rhein. Mus. N. F. XI. 200. ff. Archestratus erinnert an die vielen gefeierten Efskünstler aus Sicilien und Unteritalien, welche die Weisheit der höheren Kochkunst und den feinen Lebensgenufs unter den Titeln *Ὀψοποιία, Ὀψαρτυτικός* und ähnl. (Ath. XII. p. 516. C.), man weifs nicht in welcher Form, 485 vortrugen. Auch stimmt er einigemal in den Phrasen mit Philoxenus dem Verfasser des Gastmals. Er mufs nicht lange vor Aristoteles (Meineke ging bis auf Ol. 118. herab) gelebt haben. Der glaubhafteste Titel (unter den vielen Ueberschriften *Γαστρολογία* u. s. w. bei Ath. I. p. 4. E.) seines Gedichts war *Ἡδυπάθεια*; derselbe Stoff wurde von Ennius in der gleichnamigen Schrift benutzt. Sein für Ichthyologie und Diät der Alten wichtiges Gedicht war in die Formen einer gastronomischen Reise um die Welt (Ath. III. p. 116. f. VII. p. 278.) gekleidet und enthielt eine nach Materien organisirte Geographie des kulinarischen Gebiets; der schalkhafte Ton des gewiegten Weltmannes, dem bei manchem leckeren Artikel das Herz aufzugehen scheint (artige Belege fr. 2, 11. 6. 21.), fesselte Kenner wie Dilettanten, und jene Hülle diente vortrefflich, um den naturwissenschaftlichen Stoff in ein launiges Spiel mit Form und Objekt zu verwandeln und seine Trockenheit vergessen zu machen. Nur ein so platter Sammler wie Athenaeus, sein fleifsigster Leser, darf ihn als einen für Gourmandise schwärmenden Vergnügling nehmen, dessen Sinn allein auf Essen und Trinken gehe;

weit gefehlt dafs auf ihn der Ausdruck pafst, Ἀρχέστρατος ὁ τὸν αὐτὸν Σαρδαναπάλῳ ζήσας βίον. Man wird seinen Geschmack stets einfach aber mafsvoll und gewählt finden; darum eifert er gegen die falsche Künstelei der Syrakusaner und Italioten VII. p. 311. Seine Form scherzt mit dem epischen Hausrat und Verse, wiewohl er er mit gutem Bedacht ihn nicht zu streng behandelt, auch den Dialekt (Belege bei Ribbeck p. 211.) nach Art der Attiker mischt, und in so vielen drolligen, durch komische Wortbildnerei gefärbten Wendungen der leichte Ton der Konversation durchschimmert. Ein solcher war um so mehr am Platz, als er zu Freunden spricht und die Miene nimmt ihnen die reifste Frucht seiner Forschungen vorzulegen. Leutsch hat ihm schweres Unrecht gethan, wenn er seinen Namen im Register unzüchtiger Personen bei Iustinus Martyr am Schlufs von Apolog. II. κἂν Σωταδείοις καὶ Φιλαινιδείοις καὶ ὀρχηστικοῖς (er meint καὶ Ἀρχεστρατείοις Philol. XX. 465.) wahrzunehmen glaubte. Dafs er Autorität im Fach des guten Geschmacks wurde, sein Werk als goldener Codex (χρυσᾶ ἔπη) galt und unter die beliebten Lesebücher gehörte, dies zeigen die Kritik des Komikers Dionysius bei Ath. IX. p. 405. v. 24. und ein Wort des Clearchus *ib.* X. p. 457. E. Schade dafs dieser Nachlafs eines graziösen Geistes durch Verderbnifs des Textes und Schwierigkeiten des Stoffs so häufig ungeniefsbar werden mufs.

Matron (Matreas im Verzeichnifs bei Ath. I. p. 5. A. Ὅτι δείπνων ἀναγραφὰς πεποίηνται ἄλλοι τε καὶ Τιμαχίδας ὁ Ῥόδιος δι᾽ ἐπῶν ἐν ἕνδεκα βιβλίοις ἢ καὶ πλείοσι καὶ Νουμήνιος Ἡρακλεώτης . . . καὶ Ματρέας ὁ Πιταναῖος ὁ παρῳδός κτλ.) aus Pitana, um Alexanders Zeit: Meineke *in Ath.* I. p. 13. sqq. Am langen Bruchstück von 122 Versen welches Ath. IV. p. 134–137. mit Rücksicht auf seine Seltenheit mitgetheilt hat, worin dieser Dichter die Thorheiten eines ebenso geistlosen als üppigen Attischen Gastmals ausmalt, bewundert man die gute Laune, welche sich auch in der geistreichen und witzigen Anwendung der Homerischen Phraseologie zeigt; nicht minder gefallen uns die kleinen Fragmente *ib.* II. p. 64. C. XV. p. 697. F. Er verstand wie wenige durch überraschende Kontraste, zu denen die glücklichen Reminiscenzen des epischen Stils wesentlich beitragen und die buntesten Einschlagfäden liefern, ein lächer-
486 liches Pathos in Flufs zu setzen. Von Matron handeln die schon genannten Münsterer Dissertationen in hergebrachter Weise. Ehemals las man seinen Namen in einer ihm fremden Charakteristik Ath. VIII. p. 342. Letzterer gedenkt auch eines in Philipps Zeit berühmten Paroden Euboeus (Εὔβοιος ὁ Πάριος — καὶ σώζεται αὐτοῦ τῶν παρῳδιῶν βιβλία τέσσαρα Ath. XV. p. 698.), dem Alexander Aetolus (Meineke *Anal. Alex.* p. 230.) den Syrakusaner Boeotus, aus der Klasse der Phlyaken, vorzog.

An Archestratus erinnert der zweimal von Athenaeus genannte Hipparchus, Verfasser einer *Αἰγυπτία Ἰλιάς*. Aufser anderen herrenlosen Ueberresten der parodirten Homerischen Formel sind anzumerken die lustigen aber etwas verblafsten Stücklein jüngerer Zeit, welche Dio Chrysostomus *in Or.* 32, 4. 82—85. (vgl. Wachsmuth Rhein. Mus. XVIII. 626—629.) verwebt hat.

Timon der Phliasier: Artikel bei Diog. IX. c. 12. Erste Fragmentsammlung in H. Stephani *Poesis philosoph.* 1573. p. 60. sqq. Langheinrich *De Timone, L.* 1720-23. 3 Progr. Brunck in *Analect.* II. Woelke *De Graecorum Sillis, Varsav.* 1820. Paul *De Sillis Graec. Berol.* 1821. Für ihn genügen die Sammlung von Wachsmuth (oben p. 547.) und Zimmermann *Commentatio qua Timonis sillorum reliq. explanantur,* Erl. 1865. Die Fragmente wiederholt Mullach in s. *Fragm. philos. Graec.* T. I. (1860) p. 84—98. Beiträge zur Berichtigung des oft schlimmen Textes von Meineke in Philologus XV. 330. ff. Quellen waren eine Lebensbeschreibung des Antigonus Carystius und Apollonides von Nikaea, der unter Tiberius *εἰς τοὺς σίλλους ὑπομνήματα* schrieb. Er hatte mancherlei (darunter *κιναίδους*) gedichtet, einige seiner Tragödien oder Entwürfe sogar den Mitgliedern der Pleias (p. 74.) überlassen; sonst war er der Buchmacherei der Alexandriner (Th. I. 515.) und ihrer diplomatischen Kritik (Diog. IX, 113.) herzlich gram. Sein namhaftestes Gedicht *Σίλλοι* 3 B. war zum Theil als Nekyomantie der Dogmatiker in einer Nachbildung der Homerischen Nekyia (Meineke *in Ath.* I. p. 6. sq.) gehalten, die beiden letzten Bücher unter den Formen eines Dialogs mit Xenophanes, der ihm über die Schatten der Philosophen Auskunft gab, wol der einzige welchen er als einen Vorläufer des skeptischen Prinzips ehrenvoll behandelt: Hauptstelle Sextus *Pyrrh.* I, 224. In den parodischen Formen und der Benutzung Homers erinnert er stark an Krates (s. den guten Ausfall desselben auf Stilpon Diog. II, 118.), aber der Cyniker äufsert seine Verachtung der Welt viel harmloser: seine vier Fragmente bei Bergk Lyr. p. 522. ff. und am Schlufs der Schrift von Wachsmuth, vgl. dort p. 38. Eine verwandte Schrift hiefs *Ἀρκεσιλάου περίδειπνον*, worauf Ath. IX. p. 406. E. anspielt. In seinen Ausfällen war vieles beifsend, selbst bis zur schneidenden Satire (vorzüglich im langen Fragment bei Sextus XI, 172.) getrieben, weniges aber wie das auf Empedokles VIII, 67. gesagte scharfsinnig. Mit Verehrung sprach er mindestens von seinem Lehrer Pyrrhon, auch in den elegisch geschriebenen *Ἰνδαλμοί*, Diog. IX, 65. Sext. *adv. Math.* I, 305. Letzterer bewahrt aus jenem Gedicht XI, 1. 20. zwei interessante Stücke. Witzelei liefs ein Mann von so bitterem Temperament selten hören: ein Beleg Ath. VII. p. 281. E. *Ἡνίκ' ἐχρῆν δύνειν, νῦν ἄρχεται ἡδύνεσθαι.* Die Form seines Vortrags durchlief zwar

mancherlei poetische Reminiscenzen (die von Mullach *Quaest. Empedocl.* II. p. 30. angeführten Dichterstellen liegen etwas fern), aber entschieden treten die Homerischen heraus. Wir 487 dürfen nicht zweifeln dafs er vollen Ernst mit dieser säuerlichen Poesie machte, wenn sie vielleicht auch nur unter die Beiwerke seiner philosophischen Prosa gehörte, der Werke *Πύθων* und *Περὶ αἰσθήσεων* (wo es unter anderem hiefs, *τὸ μὲν ὅτι φαίνεται ὁμολογῶ* Diog. IX, 105.), in denen er die Sätze des Skepticismus begründete. Wenigstens hat er einigen Lärm gemacht und zur Ergetzlichkeit von besseren Lesern als Athenaeus war den Frieden gestört; Sextus gebraucht ihn oftmals, man ersieht aber nicht ob aus ihm für den Skepticismus viel zu lernen war.

Alexander der Aetolier wird neben oder nach Sotades flüchtig nur von Suidas v. *Σωτάδης* (oder *Φλύακες*), Strabo XIV. p. 648. und Ath. XIV. p. 620. E. als Verfasser einer üppigen Kinaedenpoesie genannt. Desto bekannter Sotădes von Maronea, der vom homonymen Dichter der mittleren Komödie, Verfasser der *Ἐγκλειόμεναι* und des *Παραλυτρούμενος* (Meineke *Com.* I. 426.) verschieden ist. Mancherlei Capellmann *Alex. Aet.* p. 25. ff., der beste Theil seiner Kollektaneen über Phlyakographie. Suidas in einem verunstalteten Artikel: *ἔγραψε Φλύακας, ἤτοι Κιναίδους, διαλέκτῳ Ἰωνικῇ· καὶ γὰρ Ἰωνικοὶ λόγοι ἐκαλοῦντο οὗτοι. ἐχρήσατο δὲ τῷ εἴδει τούτῳ καὶ Ἀλέξανδρος ὁ Αἰτωλὸς καὶ Πύρρος ὁ Μιλήσιος καὶ Θεοδώρας καὶ Τιμοχαρίδας καὶ Ξένναρχος. εἰσὶ δὲ αὐτοῦ εἴδη πλεῖστα, οἷον Εἰς ᾅδου κατάβασις· Πρίηπος· Εἰς Βελεστίχην· Ἀμαζών, καὶ ἕτερα.* Die vier anderen Mitarbeiter in der Kinaedenpoesie sind nicht näher oder oberflächlich bekannt; *Θεοδώρας* mag kaum auf den Epigrammendichter Theodoridas gedeutet werden. Zu diesen Vertretern der Kinaedologie gehört noch Kleomachus der Faustkämpfer, der als Urheber eines *μέτρον Κλεομάχειον* in *ionici dimetri* von den Metrikern (Bergk Philol. XVI. p. 602. *prooem. aest. Hal.* 1862. p. IX.) erwähnt wird: Strabo XIV. p. 648. Meineke *Com. Gr.* II. p. 27. sq. Selbst Timon hatte, vermuthlich in jungen Jahren, *Κίναιδοι* gedichtet. Im Leben des Sotades, welches sein Sohn und Nachfolger Apollonius und der Pergamener Karystius in Monographien beschrieben hatten, tritt allein die Nachricht von seinem tragischen Tode hervor: durch viele Schmähungen und beifsende Worte, wie, *Εἰς οὐχ ὁσίην τρυμαλιὴν τὸ κέντρον ὠθεῖς*, vor anderen erbittert habe Ptolemaeus Philadelphus geheifsen ihn ins Meer zu versenken, Ath. XIV. p. 620. sq. Dieser bemerkt noch dafs die Ionische Poesie (*τὰ Ἰωνικὰ καλούμενα ποιήματα*) älter war als der *λόγος κιναιδολόγος* oder das Sotadische Gedicht. Der Ausdruck Ath. VII. p. 293. A. *Σωτάδης ὁ τῶν Ἰωνικῶν ᾀσμάτων ποιητής* klingt blofs ungewöhnlich, und

jene Notiz bei Suidas läfst nicht zweifeln dafs die Sotadische Dichtung eine Spielart der in Ionischen Mimen und Rhythmen gefafsten Hilarodie war. Aus einem Alten hat wol Ausonius geschöpft XIV, 29. *σωταδικόν τε κίναιδον, ἰωνικὸν ἀμφοτέρωθεν*, daher *Sotadem cinaedum* Martial. II, 86. Uebrigens erzählt Ps. Plut. *de puer. educ.* 14. p. 11. A. dafs Sotades längere Zeit im Kerker siechen mufste. Ueber die Form seiner Darstellung hat Strabo die genaueste Notiz: *ἦρξε δὲ Σωτάδης μὲν πρῶτος τοῦ κιναιδολογεῖν, ἔπειτα Ἀλέξανδρος ὁ Αἰτωλός· ἀλλ' οὗτοι μὲν ἐν ψιλῷ, μετὰ μέλους δὲ Λῦσις καὶ ἔτι πρότερος τούτου ὁ Σῖμος.* Da die Kinaeden ihrem Beruf nach Ballettänzer waren und öffentlich als Virtuosen dieser Kunst galten, wie sich aus den Zusammenstellungen von Letronne *Recueil d. Inscr.* II. p. 100. ff. und Jahn Wandgemälde d. Columb. in d. Villa Pamfili, Abh. d. Münch. Akad. Phil. Cl. VIII. 254. ff. ergibt: so mufs man glauben dafs die Dichter jener Ionischen Kinaedenpoesie dazu die Textbücher lieferten, nach Art der in Rom thätigen mimographi, dafs ferner ihre Lieder von Chören oder bestellten Sängern vorgetragen wurden. Doch heifst es dafs die früheren wie Sotades nur für die Lesung oder Recitation sorgten; Simus 488 dagegen (Ath. p. 620. D.) und andere hätten ihre Poesie kinaedischer Abenteuer mit Musik und Künsten der Orchestik begleitet. Denn ein Anflug von Aktion und Melodie war diesen Griechischen Gassenliedern nöthig, Aristides Quintil. p. 32. *μετὰ δὲ λέξεως μόνης, ἐπὶ τῶν ποιημάτων μετὰ πεπλασμένης ὑποκρίσεως, οἷον τῶν Σωτάδου καί τινων τοιούτων*: wir selbst empfinden dafs der geknickte lendenlahme Rhythmus bestimmt war einen parodischen Spott hörfällig zu machen. Demetr. *de eloc.* 189. *Σύνθεσις δὲ ἀναπαιστικὴ καὶ μάλιστα ἐοικυῖα τοῖς κεκλασμένοις καὶ ἀσέμνοις μέτροις, οἷα μάλιστα τὰ Σωτάδεια, διὰ τὸ μαλακώτερον*: ähnlich Hermog. p. 229. Auf paedagogischem Standpunkt verwirft Sotadeen und *commata Sotadeorum* Quintil. I, 8, 6. Das Versmafs wurde schon in den alten *Ἰωνικοὶ λόγοι* (cf. Tricha p. 50.) gebraucht; neu waren die mythologischen Objekte (Titel bei Suidas und im Hephaestion *Ἰλιάς* und *Ἄδωνις*) und wol dem Sotades eigen. Von seiner Oekonomie läfst sich nichts sagen; merkwürdig ist aber die Wendung bei Heph. p. 8. *τίνα τῶν παλαιῶν ἱστοριῶν θέλετ' ἐξακοῦσαι*; Probe der Diktion *ap. Ath.* XIV. p. 616. D. *Ὤδινεν ὄρος, Ζεὺς δ' ἐφοβεῖτο, τὸ δ' ἔτεκεν μῦν.* Die Mehrzahl der Fragmente hat Stobaeus (Herm. *El. D. M.* p. 445—48.) aufbewahrt; aber ihr Ton und Stil ist so platt und durch Moral verwässert, so fühlbar von Derbheit entblöfst und ohne cynischen Hauch (vielleicht nur das Stück bei Stob. *S.* 22, 26. ausgenommen, das mit den Worten beginnt, *Εἰ καὶ βασιλεὺς πέφυκας, ὡς θνητὸς ἄκουσον*), dafs man sie nicht ohne Verdacht lesen kann. Entschieden zweifelt an ihrer

Authentie Meineke *Anal. Alex.* p. 246. Wahrscheinlich hat die Spruchweisheit des Sotades (denn solche fehlte selbst einem Kinaedologen nicht) das Geschick des Syrus und anderer popularer Dichter erfahren, dafs sie in Blütenlesen ausgezogen, überarbeitet und zuletzt mit fremdartigem Gut vermischt wurde.

Philistion aus Bithynien, *Νικαεύς*, *Προυσαεύς*, *Σαρδιανός* bezeichnet, war unter Tiberius thätig. *Hieronymi Chron.* bei Ol. 196, 3. *Philistio mimographus natione Magnesianus Romae clarus habetur.* Aus dem Artikel von Suidas gehört hieher: *ὅς ἔγραψε κωμῳδίας βιολογικάς. — δράματα δὲ αὐτοῦ Μιμοψηφισταί. οὗτός ἐστιν ὁ γράψας τὸν Φιλόγελων, ἤγουν τὸ βιβλίον τὸ φερόμενον εἰς τὸν κουρέα.* Dieser Zusatz mag durch Versehen oder Mifsverständnifs auf Philistion übertragen sein, denn Schnurren, wie sie noch unter dem Namen Hierokles vorkommen, wird man jenem schwerlich zutrauen. Die letzten Worte bezog Grysar Der Röm. Mimus p. 70. auf die Einkleidung der Schrift, *τὸ εἰςφερόμενον εἰς τὸν κουρέα* „der lachlustige Barbier," dies war aber anders auszudrücken. Philistion besafs einen grofsen Ruf als Dichter und mimischer Spieler, wovon noch Aeufserungen 489 aus später Zeit bis auf Cassiodor herab (Lindenbr. *in Ammian.* XXX, 4, 21. intpp. Suid. und Jahn *Prolegg. in Pers.* p. 90.) zeugen, besonders der von Scaliger citirte Epiphanius *Haeres.* 33, 8. *οὔτε γὰρ τῶν παλαιῶν τραγῳδιοποιῶν τις οὔτε οἱ καθεξῆς μιμηλοὶ τὸν τρόπον, οἱ περὶ Φιλιστίωνα κτλ.* Daher darf man bei einem Autor wie Tzetzes schwerlich Anstofs nehmen und sein Register *Prolegg. in Lycophr.* p. 257. *καὶ νέοι, Μένανδρος, Φιλήμων, Φιλιστίων καὶ πλῆθος πολύ* mit Meineke *Com.* I. p. 436. antasten. Fragmente fehlen, und es kann nur die Frage entstehen, wieviel ihm von der moralischen Blütenlese gehört, die Rutgersius *Varr. Lectt.* p. 356–367. unter dem Titel *Μενάνδρου καὶ Φιλιστίωνος σύγκρισις* vollständig herausgab. Wenige dieser Verse gibt Stobaeus dem Philemon, letzterem überweist Meineke die ganze Partie des Philistion (cf. Menand. p. VII. sq.), leider nicht zum Vortheil des Philemon, welcher hiedurch nur flache, matt und unelegant gefafste Sentenzen gewinnen wird. Da nun ihr Ton entschieden biologisch ist, so scheint es rathsam wenigstens ihren Kern, der mit Stellen des Philemon und anderer versetzt worden, auf Philistion zurückzuführen. Vgl. Röm. Litt. Anm. 336.

d. Bukolische Dichtung, *εἴδη*, *εἰδύλλια*.

Sagen des Alterthums, haupstsächlich den Daphnis betreffend, Athen. XIV. p. 619. Diod. IV, 84. abgekürzt Aelian. *V. H.* X, 18. dann in den aus derselben Quelle geflossenen Einleitungen zu Theokrit und Virgil (Serv. in E. 8, 68. Donat. *V. Virg.* c. 21.) nebst den eigenthümlichen Notizen bei Diomedes III, 9.

p. 486. Sositheus nutzte die Sage vom Sänger Daphnis im Lityerses, einen Zug daraus erkannte O. Jahn im Hermes III. 181. Die neueren Schriften sind fast nur Charakteristiken der alten Schäferpoesie und hauptsächlich des Theokrit. Allzu naiv Warton *De poesi bucolica Graecorum* vor s. *Theocr.* Heyne *De carmine bucolico* vor Virg. *Ecl.* Manso in den Nachtr. zu Sulzer I. kurz und ungenügend. Fr. Schlegel im Athenäum III. p. 227. ff. voll von gespreizten und unwahren Einfällen. Gesünder v. Finkenstein Versuch über d. bukolische Gedicht, vor seiner Arethusa. Welcker über den Ursprung des Hirtenlieds, Kleine Schr. I. 402—411. Die beiden später angedeuteten Priapischen Verse (*Prolegg. Theocr.*) sind: *Δέξαι τὰν ἀγαθὰν τύχαν, δέξαι τὰν ὑγίειαν, Ἂν φέρομεν παρὰ τᾶς θεοῦ, ἂν ἐκαλέσσατο τήνα.* Zuletzt Christ Ueber das Idyll, Verhandl. d. 26. Versamml. d. Philol. in Würzburg 1869. p. 49—58. wo hauptsächlich der Werth dieses Namens behandelt wird.

9. Den frühesten Anlafs zum Hirtenliede (*βουκολιασμὸς*) knüpft die Sage des Alterthums an den Kult der Dorischen Artemis. Sie wurde vorzüglich in der Sicilischen Stadt Tyndaris verehrt, wo man die Göttin Fakelitis hiefs, auch durch ein dreitägiges Fest in Syrakus gefeiert. Unter ihrem Schutz hielt man Wettgesänge (*carmina amoebaea*), 490 des Liedes kundige Hirten vereinigten sich zu Banden, Lydiasten und Bukolisten genannt, zogen von ihrer festlichen Musik einen Erwerb, und verbreiteten den Ruf ihrer eigenthümlichen Lieder (wovon als Probe zwei Verse im Priapischen Metrum erhalten sind) auf der Sicilischen Flur und in den benachbarten Landschaften von Unteritalien. Dieser naturalistische Hirtengesang, der früheste Versuch in pastoraler Sangeskunst (*τὸ βουκολικὸν ποίημα καὶ μέλος*) stand noch um Diodors Zeit in hoher Gunst, und entsprach der Neigung des Volks; auch sind manche Formen und Instrumente fast unverändert in denselben Gegenden geblieben. Einige Mythen wurden beliebt, und gern verweilte man bei Scenen, denen der Schauplatz in reizender Natur eine Weihe gab. Die Sage schmückte vorzüglich den kunstfertigen Daphnis, den schon Stesichorus verherrlicht hatte, als ein Ideal des Schäferlebens, seine Schönheit und sein unglückliches Ende; man feierte den Diomus, den Epicharmus nannte, dem melancholischen

Sang gefielen Abenteuer einer unglücklichen Liebe, die man im Hirtenlied (*νόμιον*) vom spröden Jäger Menalkas vernahm. Auf Triften und in Wäldern erschollen daher Wettlieder der Rinderhirten, sie wurden auch an Festen vorgetragen; eine bukolische Dichtung aber war lange Zeit in der Litteratur unbekannt. Erst Theokrit gab ihr durch künstlerische Formen und scharfe Plastik einen festen Boden, und machte sie zum Gemeingut der gebildeten Welt; ihre Theorie ist daher von der Charakteristik dieses Dichters unzertrennlich.

e. Theocritus Bion Moschus die bukolischen Dichter.

10. Theokrit aus Syrakus, Sohn des Praxagoras und der Philinna, verlebte seine Jugend auf Kos, wurde wie es heifst durch Asklepiades von Samos und Philetas gebildet, erfreute sich der Gunst der Könige Ptolemaeus Philadelphus und Hieron, und scheint abwechselnd in Syrakus und Alexandria gelebt zu haben. Sonst ist aus seinem Leben nichts als das wenige bekannt, welches er 491 selbst gelegentlich andeutet; seine Blüte kann man nicht vor Ol. 127 (270) setzen, sondern eher zwischen J. 260 und 250. Unter seinen Freunden war ihm besonders werth ein gelehrter, wegen seiner Kunst (epigr. 7.) gefeierter Milesischer Arzt Nikias, und ihm sind drei (11. 13. 28.) schöne Denkmäler der Theokritischen Muse geweiht. Der Ruhm des Dichters ruht in den bukolischen Gedichten, er hatte sich aufserdem in verschiedenen Gebieten der gelehrten Poesie, Hymnen, Elegien, erotischen Gedichten, Epigrammen und in kleinen Epen nach der Weise jenes Zeitalters versucht. Aus der Mehrzahl solcher Studien sind uns Proben von ungleichem Werth geblieben und in einer nicht planmäfsigen Auswahl erhalten; mit ihnen verbanden sich Stücke der Dichter Bion und Moschus in einer fast zufälligen Sammlung, die schon Artemidor (um 200 a. C.) kannte. Man wundert sich also kaum dafs der Kollektivname Theokrit mancherlei Werke von verschiedener Güte befafst, ursprünglichen Bestand mit Nachdichtungen und frem-

dem Nachlafs verbindet; die höhere Kritik hat hier niemals aufgehört dem wahrscheinlichen Eigenthum des ersten und wichtigsten Dichters nachzuforschen. Bisweilen überflog diese Kritik ihr Ziel, weil sie dem Theokrit nur das vortreffliche zusprechen wollte; der Mafsstab welchen die Idyllen darbieten, pafst aber nicht ohne weiteres auf Epen und kleine Gruppen einer zufälligen Poesie, wo der Stil viele Differenzen macht. Einige Bedeutung aber kein entscheidendes Gewicht hat die Thatsache, dafs nur die 18 ersten Gedichte durch alte Kommentatoren und Auszüge derselben in Scholien bezeugt werden; doch gehört mancher Ueberrest, wenn er auch weniger befriedigt und weit niedriger stehen mag, noch in eine gute Zeit. Nothwendig ist daher eine Klassifikation der *Theocritea:* hiedurch bestimmt sich nicht nur ihre Charakteristik und die Sonderung der Stilarten, sondern auch das Urtheil über ihren Dialekt.

Unter des Dichters Namen werden 30 Gedichte vereinigt, nachdem man längst das letzte (εἰς νεκρὸν Ἄδωνιν), welches nach Art der *Anacreontica* tändelt, als fremd- 492
artig ausgeschieden hat. Dafür ist an die Stelle desselben in unseren Tagen ein Fund getreten, ein kleines, übel erhaltenes aber interessantes Gedicht in Aeolischen Rhythmen, wie 29. aus der Klasse der παιδικὰ Αἰολικά. Hiezu kommen ein Fragment der panegyrischen Βερενίκη, und 22 (25) aus der Anthologie gezogene Epigramme, zum Theil zweifelhaft, aber die Mehrzahl gefällt durch Geist, Mannichfaltigkeit und Adel der Form. An der Spitze dieser Sammlung stehen die gewählten Bilder des Volkslebens (εἴδη, εἰδύλλια), welche Theokrit nach einander in der Art Römischer *eclogae* herausgab. Er hatte Studien an Sophrons Mimen (p. 532.) gemacht und beim heimatlichen Dichter die Charakterzeichnung des schlichten Naturlebens erlernt; die Zwecke des Kunstrichters und der Lesung forderten aber dafs der Ton verfeinert und die gröberen Züge geschwächt wurden. Den in Sicilien einheimischen Wettgesängen sind von ihm Schilderungen der Hirten Schäfer Landleute, zuletzt Scenen aus den niederen

Kreisen angenähert und durch die drastische Kraft erotischer Motive belebt worden. Dieser bukolischen Poesie welche sich in abgerundeten kleinen Dramen bewegt, gehören die eilf ersten Gedichte, weiterhin 21. das einzige Gemälde aus dem Fischerleben, dessen Aechtheit man bezweifelt. Hievon entfernen sich 8. dessen weicher Ton neben dem Gebrauch elegischer Distichen auffällt, und 9. ein Bruchstück, welches durch Interpolation im Eingang und Schlufs ergänzt wurde: beide gehören zur Gruppe der bukolischen Wettgesänge. Daran reihen sich 14. ein kleines Bild aus dem bürgerlichen Leben, und 15. (*Ἀδωνιάζουσαι*) das unvergleichliche Meisterstück dieser mimischen Dichtung, wo die gutgelaunte Charakteristik der redseligen Städterinnen mit ihren knappen Zügen trefflich das Prunklied auf Adonis einführt; beide Gedichte huldigen mittelbar dem freigebigen und prachtliebenden König Aegyptens. Eine zweite Klasse bilden erotische Dichtungen in höherem Stil. Ein gemüthlicher Ergufs der sinnlichen Empfindung in schwunghaftem Ausdruck, welcher durch Wärme des Gefühls fesselt, ist 12. oder *Ἀΐτας*, dann 19. ein epigrammatisches Bild, aber 20. eine malerische Studie mit Anklängen an Bukolik gehört einem Nachdichter, und ebenso fremd klingt 23. eine Schilderung aus dem Kreise der Knabenliebe oder der *παιδικὴ μοῦσα*, mit melancholischem Anstrich. Höheren Werth hat das Schlufsgedicht unserer Sammlung, klagende Reflexionen wegen verschmähter Liebe, das Seitenstück zu dem heiter gedachten und feiner stilisirten 29. an einen spröden Knaben, diese beiden in Aeolischen Rhythmen. Episodien des heroischen Mythos behandeln 13. *Ὕλας*, Raub des Hylas, eine sorgfältig ausgeführte Studie mit erotischem Grundton, und 18. *Ἑλένης ἐπιθαλάμιος*, fein und edel im Geiste der hochzeitlichen Hymnen gefafst. Ein mittelmäfsiger Versuch von unbekannter Hand ist 27. *Ὀαριστύς*, worin ein Abenteuer der Liebe mit schwachen Anklängen an Bukolik und mimische Kunst gespielt wird. Eigenthümlich sind vom Dichter, der sich und die Musen der Gunst mächtiger Fürsten empfiehlt, zwei begeisterte Lieder (16. 17.) im Geiste des alten melischen Enko-

mion vorgetragen; beiden ist gemeinsam die Fassung des persönlichen Motivs, wo die den Königen Hieron und Ptolemaeus dargebrachte Huldigung (16. fein und gemüthlich, 17. höfisch und prunkhaft) mit einem begeisterten Lobe der Poesie selbst verschmilzt. Sie machen einen Uebergang zur dritten Reihe, zu den kleinen Epen. Gedicht 22. 493 ist ein in epischer Weise mit malerischen Zügen ausgeführter Hymnus auf die Dioskuren, aus deren Sage zwei namhafte Begebenheiten erzählt werden; bemerkenswerth scheint ein zweimal eingelegter Dialog. Proben einer Heraklea sind c. 24. die nicht völlig abschliefsende Geschichte von der ersten That und der Jugend des Helden, und das lange vielfach verdorbene c. 25. in 281 Versen, Herakles der beim Augias weilt und sein Abenteuer mit dem Nemeischen Löwen berichtet. Beiden fehlt ein passender Eingang, und man hat den Eindruck unvollendet gebliebener Studien, die sich auf Kapitel eines reichen Themas beschränken. Die Mythen sind natürlich und gut mit vielem Detail erzählt, ohne Steifheit oder Prunk und mäfsig vom gelehrten Ton der Alexandriner berührt. Dagegen ist das kleine c. 26. ein trockner skizzenhafter Abrifs der Geschichte vom Pentheus; nichts erregt daran Aufmerksamkeit als der durch sein religiöses Pathos überraschende Schlufs. Vereinzelt steht c. 28. *Ἀλακάτα*, ein Gelegenheitgedicht im anmuthigsten Ton, welches ein Geschenk an die Gattin des Freundes Nikias begleiten soll. In der Sammlung welche den Nachlafs von drei Dichtern vereinigte, waren die Verfasser weder überall genannt noch genau von einander geschieden; auch standen früher die Gedichte nicht in der jetzt üblichen Ordnung. Wieviel man nun immer abziehen oder (wozu namentlich die Stücke 19–21. ein Recht geben) verdächtigen mag, wie grofs auch die Verschiedenheit ihres Werthes ist, wo manches nur als Bruchstück oder Studie gelten darf: die Mehrzahl dieser unähnlichen Formen und Themen wird mit Geschmack und einer in jener Zeit seltnen Gewandheit dargestellt; man vermifst weder Würde noch Wahrheit und Innigkeit des Gefühls.

Theokrit hat aber sein Talent nirgend so sicher bewährt als in der Umbildung des bukolischen Gedichts. Durch einen glücklichen Verein der Kunst mit der Natur ist von ihm in der ungetrübten Abspiegelung des verborgenen Volkslebens ein Beispiel gegeben worden, dessen Prinzip nur wenige geistesverwandte Männer erkannt und in moderner Poesie fruchtbar angewandt haben. Von der grofsen Zahl der Idyllendichter abweichend war er weder ideal noch empfindsam oder malerisch. Er wollte keineswegs die Gesellschaft aufgeben, und flüchtete nicht mit einem Sprung aus den überfeinerten und verflachten Sitten des Stadtlebens in die Natur, wie mancher nach ihm an der Einfalt und dem Glück des unverdorbenen Landmannes mit süfslicher Naturreligion sich anfrischen und seine Phantasie in die Traumwelt eines in seligem Behagen dämmernden Menschengeschlechts versenken wollte. Man kann vielmehr den gesunden Sinn und das Genie dieses Mannes nicht genug bewundern, der mitten in einer überbildeten buchgelehrten Zeit den Ton der Natur vernahm und die Stimmen des niederen Volks in beiden Geschlechtern so reinlich, so kräftig und wahr und zugleich mit so feinem Geschmack vorträgt. Theokrit weifs um keinen Kontrast zwischen Stadt und Land, keine Reflexion verführt sein 494 Gemüth zur Bitterkeit oder Satire, kein sentimentaler Zug bezeugt ein persönliches Interesse am Landleben, noch weniger ein ideales Gelüst, sondern sein Sinn ist allein auf die Zustände des gemeinen Mannes in Sicilien gerichtet. Sein Ziel war unverfälschte Beobachtung dieses Stoffes, seine Leistung die schöne Darstellung individueller Natur in naiver Einfalt und mit örtlichen Farben, sein Denken und Dichten erscheint völlig objektiv und realistisch. Wenn ihm also feine Malerei mit glatter Färbung gleich unbekannt war als sanfte Gefühlsamkeit und verschwommene Sehnsucht, so verfällt er doch in keinen Mangel an Handlung, an Persönlichkeit und kräftiger Leidenschaft, wodurch das Hirtengedicht und der Schäferroman der modernen Litteratur eintönig, matt und aus Uebermafs an Unschuld oder idealer Herzensgüte langweilig wurden. Wir

wissen nun zwar nicht wieviel Theokrit in Themen und Entwürfen seiner eigenen Erfindung verdankt, aber ohne Zweifel hat er aus dem Studium seines Vorgängers Sophron die feinen Kunstmittel der Plastik und der dramatischen Bewegung sich angeeignet, ohne welche die bukolische Dichtung monoton oder didaktisch geworden wäre. Weislich hütet er sich vor breiten Beschreibungen (denn was er beschreibt gibt nur Episodien oder Genrebilder aus dem Naturleben); nicht minder meidet er die Allegorie der Italischen Hirtendichtung, die sein Nachahmer Virgil einführte. Theokrit zeichnet aber seine Charaktere mit scharfen Strichen, ihre derbe Weise zu reden und zu fühlen malt er in schroffen Wendungen und knappen Satzgliedern, wodurch vor allen das Gespräch der Adoniazusen wirkt; nur leise verfeinert er das grobe Naturel mittelst eines gutartigen Grundtons: man empfindet dafs er mit wirklichen Individuen agirt und keine Masken für einen versteckten Plan erkünstelt. Ein Vorzug seiner mimischen Scenen oder Genrebilder aus der Sicilischen Nationalität und ihr bleibender Reiz ist daher die Durchsichtigkeit und treue Wahrheit, welche den frischen Hauch des Waldes zu athmen scheint. Dieses süfse Gefühl der unverkünstelten Natur verbindet sich mit naiver Einfalt, ohne jeden Anflug der Affektation und in einem anmuthigen Ton; der Dichter verschmäht weder trauliche Bilder noch schalkhaften Witz und einen Ergufs jener ansprechenden Geschwätzigkeit, die dem bäuerlichen Leben wohl steht und besonders an den Weibern ergetzt. Theokrits Bukolik ist eine Poesie der gesunden Sinnlichkeit, der auch kräftige Beobachtungen und gemüthliche Lehren nicht fehlen durften; diese Zustände gewinnen an Schwung und innerer Bewegung durch erotische Motive, durch die Mannichfaltigkeit von Scenen leidenschaftlicher oder unglücklicher Liebe, woran auch Vorstellungen und Gebräuche des volksthümlichen Aberglaubens (wie im kunstvollen Stück 2. *Φαρμακεύτριαι*) sich geschickt knüpfen liefsen. Ein gelungenes, mit objektiver Komik ausgeführtes Bild aus diesem Kreise bietet 11. der verliebte Kyklop. Aber auch in anderen Schilde-

rungen, in Gesprächen der Hirten wie der Städter bleibt 495 der Ton gleich objektiv; er wechselt zwischen drolliger Heiterkeit und dem Ernst des Berufs, neigt aber unmerklich zur Komödie, wie die Sikelioten sie faſsten, und spielt bisweilen in satirischen Farben. Diese kleine Welt zieht Theokrit mit gutem Verstand in knappe Rahmen, die Kürze und bescheidene Begrenzung sichert vor Ermüdung, Gespräch und vielseitige Gestaltung der Situationen füllen und beleben den dramatischen Plan. Ein abgerundetes Meisterwerk der reichsten mimischen Sittenzeichnung, mit schalkhaften und sinnigen Zügen durchwirkt, sind c. 15. die Adoniazusen. Kein geringer Reiz liegt in der bukolischen Form selbst, in den Wettgesängen mit symmetrischer Responsion, mit naiven Assonanzen und wiederkehrenden Wendungen, welche den unschuldigen Ton des Landmannes hörbar machen. Sie forderten ehemals Hörer, nicht Leser und behielten ihre Popularität, denn jene musikalische Form der Bukolik, der die Neueren entfremdet sind, das Volkslied mit Wechselgesang und häufigen Refrains, war der Ausgangspunkt der Theokritischen Poesie.

Ein bedeutendes Ergebniſs ebenso sorgfältiger als gelehrter Studien ist die Sprache Theokrits, welche zu den feinsten Leistungen der Alexandrinischen Zeit gehört. Gewählt und kräftig, nicht immer leicht und faſslich, noch weniger überall in glattem Stil, ist sie dem Standpunkt der redenden angemessen und reich an Wechsel; sie flieſst munter und in gefälliger Gliederung. Auch gestattete der bukolische Stoff seltne mundartliche Wörter, namentlich solche die den Kreis des niederen Lebens bezeichnen; sonst ist glossematische Belesenheit und jeder unedle Gebrauch vermieden. Doch bleibt eine nicht kleine Zahl schwieriger und streitiger Wörter, die den Bestand eines Theokritischen Glossars bilden. Theokrit beweist kein geringes Talent in der geschickten Komposition aus so wenig feinen Elementen. Eine Grundlage fand er zwar in der epischen Diktion, aber nur durch Mischung des Sprachschatzes und der bildlichen Rede erhielt die Darstellung soviel Maſs und Popularität, als diese Kunstdichtung fordert. In den gröſseren epischen

Stücken erscheint eine für jene Zeit anzuerkennende Gabe der klaren Erzählung und malerischen Schilderung. Mit gleicher Sorgfalt behandelt er den Versbau, der hauptsächlich auf daktylische Rhythmen sich beschränkt, und im flüfsigen bukolischen Hexameter durch Wohlklang sich auszeichnet. Selten fand er Anlafs den Hexameter so stattlich darzustellen wie im Prunkliede der Adoniazusen. Eine berechnete Vertheilung von Pausen und kleinen Abschnitten 496 (κῶλα) setzt die Mimik in ein gutes Verhältnifs mit dem wechselnden Vortrag dieser aus Natur und Kunst gemischten Poesie. Sonst nimmt er Kleinigkeiten der Form, namentlich prosodischer Art weniger streng, auch seiner Syntax gestattet er eine gröfsere Freiheit. Eigenthümlich und frei mufste bei der Verschiedenheit der Aufgaben die Behandlung des Dialekts sein. Das Bedürfnifs gebildeter Leser forderte mehr oder minder eklektische Formen. Welchen Gesetzen aber der Dichter folgte, darüber hat man nur langsam sich verständigt; die Handschriften schwanken und durch die Willkür namhafter Herausgeber wuchs noch die Verworrenheit. Brunck führte zuletzt, um blofser Konsequenz willen, einerlei Dorismus durch; in den alten Ausgaben pflegen nach dem Vorgang der besten MSS. Ionische Formen mit Dorischen planlos sich zu mischen. Offenbar wird dem Schwanken nur begegnet, wenn man den Charakter jedes Gedichts in Betracht zieht und den Dialekt mit der Stilart in Uebereinstimmung bringt. In den mimischen und dem Hochzeitlied der Spartanerinnen 18. beschränkt sich der Dorismus auf die wenigen allgemein anerkannten charakteristischen Eigenheiten, und schliefst den Brauch der engeren Landschaft aus; in den lyrischen und den zum Epos neigenden (wie c. 12. 16. 17. 22.) überwiegt Ionische Mundart und nur im Epyllion c. 13. durften leichtere Dorismen passen; Aeolische Formen sind spärlich und weit entfernt vom gesuchten Aeolismus der drei letzten Gedichte, jener Spätlinge der Aeolischen Muse, welche vor allen künstlich gestaltet sind und im Ideenkreise des Bukolikers vereinzelt stehen.

Theokrit wurde frühzeitig geschätzt und studirt, wie die Lesung der Römer und die zahlreichen Anspielungen

und Reminiscenzen in der jüngeren Poesie beweisen; bis zum Untergang der Byzantinischen Litteratur zählt er unter den beliebtesten Dichtern. Daher die zum Erstaunen grofse Zahl der Handschriften, welche die Sammlung der Bukoliker mit den lange fleifsig gelesenen und abgeschriebenen Dichtern Hesiodus, Pindar, Lykophron, Dionysius verbinden. Aber die Mehrzahl ist mittelmäfsig, und man erstaunt über die Fülle der Interpolation, welche sich häufig in alten Nachdichtungen oder Flickversen (wie 1. 9.) empfindlich macht, und der Verderbungen; sie haben die Konjekturalkritik bis zum Uebermafs beschäftigt und das Gefallen an verschönerter Form genährt, ehe man der nüchternen diplomatischen Kritik sich zuwandte. Spät hat der Text an Rein-497 heit in Formen und im Dialekt gewonnen und die verlorne Richtigkeit des Ausdrucks wieder erlangt; den Vermuthungen bleibt aber noch immer ein freier Spielraum eröffnet, und nicht leicht wird hier die Divination zum Abschlufs kommen, wenn anders ehemals die Lücken und dunklen Stellen der Urschrift ganz willkürlich nachgebefsert sind. Die diplomatische Tradition ist schwach: an der Spitze der Codices stehen aus Saec. XIII. ein *Vaticanus*, ein *Mediceus* (37. neben *Med.* 16.) und fast gleiches Alters ein *Ambrosianus* 222. (neben *Ambr.* 32.) Auch um Fragen der Erklärung und Erläuterungen des Wortschatzes bemühte sich eine beträchtliche Zahl gelehrter Grammatiker: man bemerkt die Namen Amerias, Asklepiades von Myrlea, Theon, Theaetet, Amarantus und Munatus. Ein mittelmäfsiger Auszug ist aus diesen Hülfsmitteln in unsere Scholien übergegangen, welche zu den schwächsten Sammlungen dieser Art gehören und geringen exegetischen Werth haben. Ihr alterthümlicher Kern enthält manche gelehrte Notiz, aber versteckt in einem Schwall breiter paraphrastischer oberflächlicher Auslegungen und vermischt mit den ungelehrten Beiträgen aus Byzantinischer Zeit seit dem 13. Jahrhundert. Von c. 14. an fliefst alles dürftiger; die Mehrzahl kurzer scholastischer Glossen gehört vielen späten Byzantinern, unter denen Maximus Planudes und Demetrius Triclinius genannt werden. Die fleifsigen Studien der Neue-

ren haben ein Uebermafs von Kritiken, Monographien, Uebersetzungen oder Nachbildungen zu Tage gebracht, und die Theokritische Litteratur ist allmälich zur unübersehbaren Masse geworden. Weder in den MSS. noch in den ältesten Ausgaben waren alle Gedichte beisammen, sie folgten auch nicht derselben Ordnung; die heutige Sammlung wurde langsam vervollständigt, worauf H. Stephanus die Vulgate gründete. Seitdem hat dieser Dichter einen Tummelplatz für Kritiker jedes Ranges, von Scaliger ununterbrochen bis auf Reiske und Toup, geboten, und einen Ueberflufs an Muthmafsungen oder Spielen der Phantasie bestehen müssen. Als eine Revision der gehäuften Lesarten und Konjekturen zum Bedürfnifs geworden und eine diplomatische Kritik kaum durch Warton eingeleitet war, begann Valckenaer zuerst in methodischer Arbeit, mehr sichtend als produktiv, den brauchbaren Be- 498 stand des aus Muthmafsungen und Handschriften gebildeten Apparats festzusetzen; weniger streng waren seine Beiträge zur gelehrten Interpretation. Hierauf ist der Text durch besonnene Revision fortgeführt worden, und namhafte Kritiker unserer Tage, vor anderen Meineke, haben den von Gaisford aus Handschriften gezogenen, weiterhin immer mehr vervollständigten und berichtigten Apparat mit geistreicher Konjekturalkritik fruchtbar gemacht. Der Text erscheint jetzt vielfach umgestaltet und wesentlich verbessert, immer bleiben aber genug Fragen für Kritik und Erklärung, die nicht völlig erledigt werden.

1. Biographische Notiz: über Leben, Zeit und Gedichtsammlung handeln die Monographien Th. H. Fritzsche *De poetis Graec. bucolicis*, Giefsen 1844. und I. Hauler *De Theocriti vita et carminibus*, Freiburger Diss. 1855. Die vollständigste Notiz bei Suidas: *Θ. Πραξαγόρου καὶ Φιλίννης, οἱ δὲ Σιμίχου, Συρακόσιος· οἱ δέ φασι Κῷον* (man erwartet *Κῷος*), *μετῴκησε δὲ ἐν Συρακούσαις. οὗτος ἔγραψε τὰ καλούμενα Βουκολικὰ ἔπη Δωρίδι διαλέκτῳ. τινὲς δὲ ἀναφέρουσιν εἰς αὐτὸν καὶ ταῦτα· Προιτίδας, Ἐλπίδας, Ὕμνους, Ἡρωίνας, Ἐπικήδεια μέλη, Ἐλεγείας, Ἰάμβους, Ἐπιγράμματα.* Das Citat *Ἀμβρύων ἐν τῷ περὶ Θεοκρίτου* bei Diog. Laert. V, 11. geht auf Theokrit den Chier. Wenige Nachrichten in den Scholien 7, 21. (Meineke p. 251.) Kleinigkeiten gewährt *Θεοκρί-*

του γένος vor den Ausgaben: *Θ. ὁ τῶν βουκολικῶν ποιητὴς Συρακούσιος ἦν τὸ γένος, πατρὸς Σιμίχου* (sonst *Σιμιχίδου*). — *πατέρα δ' ἐσχηκέναι Πραξαγόραν καὶ μητέρα Φιλίναν. ἀκουστὴς δὲ γέγονε Φιλητᾶ καὶ Ἀσκληπιάδου, ὧν μνημονεύει. — περὶ δὲ τὴν τῶν βουκολικῶν ποίησιν εὐφυὴς γενόμενος πολλῆς δόξης ἐπέτυχε. κατὰ γοῦν τινας Μόσχος καλούμενος Θεόκριτος ὠνομάσθη.* Letztere Notiz gehört in die Klasse der litterarhistorischen Legenden, welche Mifstrauen verdienen und, wie hier geschehen, zu Mifsverständnissen geführt haben. Die Zeitbestimmung in der Vulg. jenes *Γένος* ist lückenhaft, und besagt wol dafs Th. unter Philadelphus dem Nachfolger des Ptolemaeus Lagi blühte; schon wegen c. 15. 17. könnte nur an Philadelphus gedacht werden, und selbst c. 17. wird Theokrit in jungen Jahren gedichtet haben. Hingegen weifs man nicht weshalb Munatus tiefer herab ging: *Argum.* 17. *διὸ καὶ ἁμαρτάνει ὁ Μούνατος εἰς τοὺς χρόνους ἀναβιβάζων τοῦ Θεοκρίτου τὸν Φιλοπάτορα.* Wirre laufen die Namen durch einander in einem zweiten *Argum.* *Ἰστέον δὲ ὅτι ὁ Θεόκριτος ἐγένετο ἰσόχρονος τοῦ τε Ἀράτου καὶ τοῦ Καλλιμάχου καὶ τοῦ Νικάνδρου· ἐγένετο δὲ ἐπὶ τῶν χρόνων Πτολεμαίου τοῦ Φιλαδέλφου.* Entsprechend *Argum.* 4. *ὁ Θεόκριτος δὲ . . . κατὰ τὴν ρκϑ' Ὀλυμπιάδα ἤκμαζεν.* C. 16. kann nicht vor 270 geschrieben sein, 490 ein Gedicht welches bei würdiger Haltung ein jüngeres Lebensalter voraussetzt, als der Ruf des Dichters noch nicht allgemein anerkannt war. Die Namen seiner Lehrer werden aus c. 7. gefolgert, einer frühen, vorzugsweise der Pietät geweihten Dichtung, in der auch der Freundschaft Arats ein feines Denkmal gesetzt ist. Den Namen Philetas hat man längst in einer Bemerkung des *Choeroboscus in Theodos.* p. 360. *Bekk. Annot. in Etym.* p. 705. (*Φιλίππας ὁ διδάσκαλος Θεοκρίτου*, mit der Var. *Φιλητός*) erkannt. Man sieht nicht warum Haupt im Hermes V. 185. nochmals daran erinnert. Der Arzt Nikias ist aus einer Erwiederung an Theokrit durch *Argum.* 11. und aus Epigrammen der Anthologie bekannt: cf. Iacobs T. XIII. p. 923. Von anderen befreundeten Zeitgenossen Meineke *Theocr.* p. 314. Ein geschicktes Lob auf König Ptolemaeus ist dem Schlufs von c. 14. angefügt. Sonst gehört hieher nur *Epigr.* 22. besonders wegen der Aeufserung, *Μοῦσαν δ' ὀθνείην οὔποτ' ἐφειλκυσάμην.*

Auf die Sammlung der Bukoliker bezieht sich das in den Prolegomena erhaltene Distichon des Grammatikers Artemidor: *Βουκολικαὶ Μοῖσαι σποράδες ποκά, νῦν δ' ἅμα πᾶσαι Ἐντὶ μιᾶς μάνδρας, ἐντὶ μιᾶς ἀγέλας.* Etwas übereilt hat man aus diesen Worten auf eine Redaktion geschlossen, die von Artemidor dem Pseudaristophaneer angestellt sei. Die Sammlung war niemals streng gefugt; unsere Handschriften wechseln planlos in Zahl und Folge der Gedichte.

Kritik der Theokritischen Dichtungen: Eichstädt *De carminum Theocr. ad sua genera revocat. indole ac virtutibus*, *L.* 1794. 4. E. Reinhold *De genuinis Theocr. carminibus et supposititiis*, *Ien.* 1819. will nur 16 Stücke anerkennen; hiegegen A. Wissowa *Theocritus Theocriteus*, *Vratisl.* 1828. Sehr fremdartig klingen c. 19. und 27. jenes die breite Versifikation eines epigrammatischen Gedankens, der in Anacreont. 33. weit anmuthiger sich hören läfst und an einen der Nachfolger Theokrits erinnert, auch hat sein erster Herausgeber den Text an die Gedichte des Moschus gerückt; 27. dagegen oder die lüsterne Scenerie der Ὀαριστύς, zum Theil mit Reminiscenzen aus Theokrit gewürzt, wird wol niemand diesem zumuthen. Eine nicht eben geistreiche Karikatur des Kyklops (11.) ist 20. das Werk eines in Stil und Rhetorik gewandten aber zu studirten Nachahmers, wie Meineke p. 330. ff. besonders aus der Technik und durch formale Thatsachen erweist. Von c. 8. derselbe im *Supplem. ed. tert.* p. 476. ff. Sprachlich auffallendes enthält das übel zugerichtete c. 21. Sein dichterischer Werth ist mäfsig, die Mimik aber in diesem Stilleben der Fischer matt; der Kern steckt statt aller Bewegung in einer Traumgeschichte. Weit mehr entfernt sich 23. in seinem hochpathetischen Ton von der Art des Theokrit: diese moralisch verarbeitete Begebenheit aus dem Kreise geliebter Epheben steht am Schlufs der ganzen Sammlung in den ersten Ausgaben. Ueber den Verfafser der beiden Aeolischen 29. 30. läfst sich nichts mit Wahrscheinlichkeit bestimmen; etwas übereilt sah Thiersch in 29. die Hand des Alcaeus. Das wunderliche Kunststück der Σύριγξ ist bereits von den neueren Herausgebern verworfen und ausgeschlossen worden, mit Ausnahme von Bergk in s. Anthol. lyrica; sie steht auch in *Anth. Pal.* XV, 21.

Charakteristik: v. Finkenstein in der Einleitung und den Nachträgen zur Arethusa od. d. bukolischen Dichter des Alterthums, Berl. 1806—10. II. 8. Unbedeutende Skizze von Manso in den Nachtr. zu Sulzer I. Vergleichung mit Virgil, Grundr. d. Röm. Litt. Anm. 373. Das grofse Talent Theokrits haben diejenigen unserer Litterarhistoriker in das helleste Licht gestellt, welche Gefsners Schäferdichtung gegen sein Vorbild hielten, Schlegel (Krit. Schr. I,10.), Gervinus, Cholevius Gesch. d. D. Poesie nach ihren antiken Elem. I. p. 462. ff. Ein wichtiger Punkt ist hier die Frage, wieweit Theokrit in seiner Bukolik original und Erfinder war. Man denkt dabei nicht an den offenbar kühnen und selbständigen Griff des Dichters, der den Naturalismus der Bukolik aus eigener Macht überwand. Hypothesen (wie von Egger *Mémoire sur la poésie pastorale avant les poètes bucoliques*, *Par.* 1859.) mögen auf sich beruhen. Nur für zwei, freilich bedeutende Gedichte (p. 535.) wird Sophron als Vorbild oder Quelle bezeichnet. Gerade hier aber können wir noch sel-

ber sehen dafs er bei seinem Vorgänger einen Kern, ein dankbares Motiv fand, welches er auf einen anderen Boden übertrug und durch geschickten Ausbau zu seinem Eigenthum machte. Der Antheil Sophrons an c. 2. beschränkte sich (wie Jahn im Hermes II. 240. sah) auf die Zauberscene, die sentimentale Liebesklage hatte Theokrit erfunden, wie er in c. 15. das mimische Vorspiel benutzt um den Hintergrund, die malerische Verherrlichung der königlichen Pracht und Festlichkeit in der Hauptstadt zu heben. Klassifikation der Gedichte: nach der alten Theorie sind sie eine Mischung aus drei *χαρακτῆρες ποιήσεως, διηγηματικός, δραματικὸς καὶ μικτός*. Eine passendere Vertheilung 500 der Formen als die früher angenommene wird von Bergk in Welck. Rhein. Mus. VI. 16. ff. empfohlen: nämlich *carmina bucolica*, *mimica*, *lyrica*, *epica*, zuletzt *epigrammata*. Den Alten kam hierauf wenig an, da sie die *εἰδύλλια* als *eclogas* (beide nennt neben einander als synonyma Plinius Epp. IV, 14.) unter besonderen Ueberschriften kannten und citirten, wohin auch die Titel bei Suidas *Προιτίδες, Ἐλπίδες, Ἡρωῖναι* gehören; am breitesten Etym. M. p. 273. *Ἀμάραντος ὑπομνηματίζων τὸ εἰδύλλιον Θεοκρίτου, οὗ ἡ ἐπιγραφὴ Λυκίδας ἢ Θαλύσια.* Vgl. Fritzsche *de poett. Gr. bucolicis* p. 41. sqq. Gewöhnlich gilt Theokrit nur als Bukoliker, wie bei Aelian N. A. XV, 19. *Θ. ὁ τῶν νομευτικῶν παιγνίων συνθέτης*. Zur Erklärung des weder alten noch ursprünglichen Titels *εἰδύλλια* (wir denken unwillkürlich an Genrebilder und Stilleben) räth W. Christ in einem Vortrag Verhandl. d. Philol. in Würzburg 1869 (oben p. 555.) auf *εἴδη*, die Alexandrinische Bezeichnung für die musikalischen Spielarten der Melik Pindars zurückzugehen, dagegen solle man vom bukolischen Stoff absehen. Allein der Abstand der hohen lyrischen Poesie von kleinen mimischen Gedichten, selbst solchen die der Form eines sangbaren carmen amoebaeum folgten, war zu grofs um den Ausgangspunkt in einem so fremdartigen Kunstausdruck zu suchen. Es ist unbekannt wann man von Theokrits idyllia zu reden anfing. Die mimischen Bilder bei Sotades heifsen im Artikel des Suidas *εἴδη*. Technik des Wechselgesangs, abhängig von einem arithmetischen Ebenmafs in Responsorien, wie selbst monostrophische Lieder einer symmetrischen Gliederung sich unterwerfen: Hermann *diss. de arte poesis Graecorum bucolica*, *L.* 1848. Koechly *Carminum Theocr. in strophas suas restitutorum specimen*, *Turici* 1858. (besonders von c. 1. 8. 9.) Ribbeck Gliederung Theokr. Gedichte, Rhein. Mus. XVII. 543. ff. Kunst und feines Gehör zeigen sich auch in Caesuren, Gliederung und Interpunktion: Assmus *Quaestionum bucolic. specim. Berl.* 1856. Eine Form des kommatischen Versbaus, worin Theokrit von seinen ausmalenden Nachahmern sich unterscheidet, bemerkt Meineke zu Moschus p. 432. Dialekt: von Grammatikern irrig als *νέα Δωρὶς*

bezeichnet, als eklektisch von Jacobs *praef. Anth. Pal.* p. XLIII. erkannt, mit ihm Wüstemann *praef. Theocr* p. 34. sqq. Unfruchtbar Mühlmann *Leges dialecti, qua Graecorum poetae bucolici usi sunt, L.* 1838. Behutsam zieht eine Summe nach Meinekes Vorgang C. Ziegler in den Verhandlungen der 5. Philol. Versamml. p. 35–41. Wortschatz: Weyl *Lexici Theocritei specimen*, Königsb. Progr. 1851.

Codices in grofser Zahl: von J. A. Jacobs in der Vorrede nachgewiesen; Verzeichnifse bei Gaisford und Ahrens, vervollständigt von Ziegler ed. 2. Die beiden ältesten und wichtigsten Ambros. 222. und Vatic. 915. Saec. XIII. Alte Kommentatoren: Warton *Notitia Scholiorum Theocr.* in s. *ed.* T. I. p. 135. sqq. Register bei Wüstemann p. XV—XX. und genauer Ahrens praef. p. 27—59. Asklepiades, Nikanor von Kos, Amarantus und Theon, dieser aus der Augustischen Zeit (auch im Anecd. des Bonner Progr. 1837. p. VIII. und in den Anm. zum Etym. M. v. *Γρῖπος*) hatten *ὑπομνήματα* geliefert; hiezu kamen die späten Arbeiten von Munatus und dem Scholastiker Eratosthenes. Keiner erscheint als förmlicher Ausleger des Textes, sondern auch hier hatte die Mehrzahl auf monographische Behandlung sachlicher und sprachlicher Fragen, zum Theil auf Einleitungen sich beschränkt. Denn dafs nicht einmal der Kern dieser Scholien aus einem alten gründlichen *ὑπόμνημα* gezogen war, zeigt schon der Mangel an Rückblicken auf verwandte Darsteller wie Sophron und die Dürftigkeit der antiquarischen Notizen. Eine iambische Paraphrase gab, wie Suidas sagt, Marianus; einen Trimeter derselben glaubte Meineke *Theocr.* 16, 24. zu finden. *Scholiorum ed. pr.* Z. Calliergi, *c. Theocr. Rom.* 1516. 8. Ein Byzantinischer, in Form und Gehalt dürftiger Zuwachs, wurde zuerst durch *Casauboni Lectt. Theocr.* aus einem *cod. Genevensis* bekannt: diese Scholien (im Beginn heifst es, *Τοῦ σοφωτάτου Κυρ. Μοσχοπούλου σχόλια καὶ Δημητρίου τοῦ Τρικλινίου*) 501 hat verbunden mit den Pariser (in *ed. Gail*, P. 1828. II.) herausgegeben J. Adert, *Scholiorum Theocriteorum pars inedita*, *Turici* 1843. Zusätze gab nach Ital. MSS. ed. Warton. Mangelhafter Abdruck bei Kiefsling. Kritische Bearbeitung: *Scholia ad Theocr. e codd. em. et supplevit* Tho. Gaisford, *Ox.* 1820. (*Poett. min.* T. IV. *ed. Lips.* T. V.) Vollständiger, *Scholia in Theocr. auctiora redd. et annot. crit. instr.* Fr. Dübner, Par. 1849. Die volleste diplomatische Sammlung mit allem Nachlafs der Byzantiner nebst krit. Apparat verdankt man Ahrens T. II. seiner *Bucol. Gr.* 1859. Man hätte nur gewünscht dafs *Scholia vetera* von den breiten werthlosen *recentiora* völlig geschieden und letztere, befreit von der Gelehrsamkeit der Schulbank, in einen knappen Anhang verwiesen wären. In der Sache gewinnen wir nichts durch die genaue Mittheilung der Scholia im ältesten

Codex: *Codicis Ambros.* 222. *Schol. in Theocr. ed. Ziegler, Tubing.* 1867.

Ausgaben und Hülfsmittel, überaus zahlreich: Verzeichnifs von J. A. Jacobs *praef. Theocr. Ed. princ. carm.* 1—18. *cum Hesiodi Opp. s. l. et a.* (frühestens 1481. *Mediol.* oder *Flor.*) *Theocr. carm.* (24 mit Theognis, Hesiodus und Stücken der gnomologischen Poesie) *ed.* Aldus, *Ven.* 1495. f. nach mehreren, jetzt besser verglichenen MSS.; über Verschiedenheiten in den Exemplaren Fritzsche T. II. p. 103. Von Werth *ed. Flor. ap.* Iuntam 1515. 8. Ein vollständiger Theocr. mit Scholien durch Z. Calliergus 1516. (abhängig von Aldus) Viele Wiederholungen, darunter *Theocr. c. Schol. et Latina versione carmine reddita per Eob. Hessum* (zuerst *Basil.* 1531.), *Frcf.* 1545. 8. und mit derselben Version *Par. ap.* Morelium 1550. 4. Recognition und Sonderung der drei Bukoliker durch H. Stephanus, *Poetae princ. hero. carm.* 1566. f. revidirt, *Theocr. aliorumque poetarum idyll.* 1579. 12. *Theocr. c. Scholiis. Acc. emendatt. Scaligeri, Casauboni Theocr. lectiones, D. Heinsii notae, ap. H. Commel.* (1596) 1603. 8. wenig korrekter *studio D. Heinsii, ib.* 1604. 4. Erste Sammlung eines Apparats mit revidirtem Text und kühner Konjekturalkritik *Theocr. c. Schol. et comm. Emend. et animadv. add.* I. I. Reiske, *Vienn. et L.* 1765—66. II. 4. Beiträge von Toup: *Theocr. c. Schol., emendatt. et animadv.* Io. Toupii, *dissertt. et notis perpet editoris et variorum, ed. Tho. Warton, Ox.* 1770. II. 4. Revision v. Brunck in *Analect.* I. L. C. Valckenaer: *Theocr. decem Eidyllia, cum notis ed. eiusdemque Adoniazusas uberior. adnott. instr. LB.* 1773. (1810) *Th. Bion. et Moschi carm. Gr. et Lat. emend. variisque lectt. instr. LB.* 1779. (1810) Sammelausgabe, *Th. Bion. et Moschi carm. Gr. c. commentt. integris Valckenarii, Brunckii, Toupii* (*cur.* Heindorf), *Berol.* 1810. II. 8. Kritische Revisionen: Fr. Jacobs, *ed. tert. Goth.* 1808. Schaefer *c. brevi not. em. L.* 1809. (Prachtausg. 1810. f.) Geel, Amst. 1820. Apparat in Gaisford *Poetae Gr. min. Vol.* II. *Ox.* 1816. *Lips. Vol.* IV. Exegetisches Summarium: *Th. Gr. et Lat. c. animadv. ed. Th. Kiessling, L.* 1819. bündiger *Th. recogn. et illustr. E. F. Wüstemann, Goth.* 1830. Archiv für Kritik: *Th. Graece, varias lectiones coniecturasque subiunxit I. A Iacobs, Hal.* 1824. Kritische Ausg. *Th. Bio et Moschus ex recogn.* A. Meinekii, *Berol.* (1825) 1836. Bei weitem das meiste verdankt die Herstellung dieser Dichter seiner letzten Recension mit kritischem Kom- 502 mentar: *Theocritus Bion Moschus tertium ed. Berol.* 1856. Mit vermehrtem Apparat aus Ital. MSS. *Th. rec. C. Ziegler, Tub.* 1844. reichhaltiger in s. zweiten Sammlung, *denuo ed. ill. ib.* 1867. Rev. v. Wordsworth, Cant. 1844. v. Paley, ib. 1863. *Poetae bucolici — recogn. C. F. Ameis, Par. Didot.* 1846. *Bucolicorum Graecorum reliquiae ed.* H. L. Ahrens, *L.* 1855—1859. II. mit

dem gesichteten kritischen Apparat und den Scholien. *Theocr. iterum ed. et commentariis — instruxit* Th. Fritzsche, L. 1865—69. II. (Die frühere Ausg. mit Deutschen Anm. L. 1857) Das Schlufsgedicht, das von Studemund im Mailander Ambros. B. 75. Saec. XV. aufgefundene *carmen Aeolicum* (jetzt 33 V.) gab zuerst mit krit. Noten Bergk im *prooem. hib. Hal.* 1865. heraus, dann in s. Anthol. lyrica; mit demselben beschäftigten sich auch beide Fritzsche (Rostock 1865. Rhein. Mus. XXI. 248 ff.), Schwabe im Dorpater *prooem.* 1866. Ahrens im Progr. Hannov. 1867. Unter den zahlreichen erkl. u. krit. Beiträgen: zuerst Toup, dann Ahlwardt, H. Vofs, Fr. Graefe (*Epp. crit. in Bucolicos Gr. Petrop.* 1815. 4.), Spohn, G. Hermann (*Scholae Theocriteae, Opusc.* V, 4. in Zeitschr. f. Alt. 1840. Okt. über c. 25. und bei Meineke), Bergk, Briggs (in s. Ausgabe der *Bucolici*, Cantabr. 1821.), Ameis, Kreussler u. a. I. Adert *Théocrite*, *Genève* 1843. Ahrens im Philologus VII. Die zahlreichen Versuche der Uebersetzer verzeichnet Fritzsche bei s. 2. Ausgabe. Deutsch, im Ganzen und ausgewählte Stücke: v. Finkenstein u. a., Th. Bion u. Moschus, übers. v. J. H. Vofs, Tüb. 1808. Mörike und Notter, Stuttg. 1855. Hartung mit Noten, L. 1856. und 1858. Eberz, Frkf. 1858. Fr. Rückert, in seinem Nachlafs, herausg. v. H. Rückert, Lpz. 1867. Franz. v. Didot.

11. Bion aus Smyrna wird ohne triftigen Grund für einen Zeitgenossen des Theokrit gehalten; vielleicht hat er in Sicilien gelebt. Man hört nur dafs er eines gewaltsamen Todes starb. Sein dichterischer Nachlafs war ehemals mit der Sammlung Theokrits vermischt, und zwei Stücke derselben (c. 19. 20.) schienen vor anderen an seinen Ton zu streifen; anerkannt gehört ihm aber ein längeres Gedicht, das durch einen häufigen Refrain (versus intercalaris) gegliederte, sehr übel erhaltene Klagelied auf Adonis Ἐπιτάφιος Ἀδώνιδος, nebst 17 kleineren, zum Theil abgerifsenen Stücken und Zeilen, worunter fragmentarische Studien, namentlich die Trümmer eines epischen Stoffs (2.) aus der Sage von Achilleus auf Skyros, und das anmuthige Bruchstück eines bukolischen Wettgesangs, besonders Epigramme von erotischem Charakter; die Mehrzahl verdankt man dem Stobaeus. An Theokrits Dichtung erinneren nur kleine Skizzen in der Pastorale, sein Lobredner Moschus feiert ihn als Hirten und den Meister des Hirtenliedes. Bions Wesen war aber reflektirend und empfindsam, seine Stimmung äufsert sich in feinen und weichen Gefühlen,

bisweilen in malerischen, selten in plastischen Zügen und pafste zur erotischen Fassung zarter Epigramme. Für diese gemüthliche Poesie besafs Bion Talent und Grazie. Die stark verdorbenen Ueberreste sind in einem gemäfsigten Dorismus geschrieben und gefallen durch Anmuth des Tons; ihre Darstellung neigt zur Rhetorik, die sich auch in lieblichen und geistreichen Wendungen ausspricht. Dieser rhetorische Stil tritt im Trauergesang auf Adonis schimmernd und mit überfliefsenden Phrasen auf: grofs ist das Geräusch und der Aufwand von Witz und schmeichelnden Manieren, welche die Göttin selber zur sinnlichsten Mitleidenschaft herabziehen, und Affekte mehr malen als anregen. Eine solche Häufung der künstlich angelegten Gruppen und 503 der Farben, von schwärmerischer Wehmuth angehaucht, läfst ahnen dafs Bion ein Festgedicht im Dienste des fanatischen Kultes bezweckte. Wieviel einfacher Theokrit und natürlicher durch objektive Haltung und mafsvolle Plastik epischer Züge sei, zeigt das Lied in seinen Adoniazusen. Noch weniger gehört dem Kreise der Bukolik an

Moschus aus Syrakus, ein warmer Verehrer des Bion. Man weifs nur dafs er Freund oder Zeitgenofse des Aristarch war. Soweit uns der Nachlafs seiner epischen und erotischen Studien vorliegt, bestehend in vier gröfseren und 4 mäfsigen Stücken, war dieser weder Erzähler noch mimischer Darsteller, sondern ein gelehrter Dichter, welcher das Gemüthleben schildert, Themen von mäfsigem Interesse durch den Schmuck der Rhetorik erhöht und mit sauberem Pinsel malt. Sein Stil verräth einen feinen gebildeten Mann: er dichtet mit Kunst und Sorgfalt, verweilt behaglich in Einzelheiten, und füllt seine kleinen Gemälde mit rührenden Zügen und anmuthiger Empfindung. Aber ein seltsamer Zufall der ihn in die Sammlung Theokrits geführt, hat Geister vereinigt, die durchaus unähnlich sind und weder Stoff und Anschauungen noch Formen mit einander theilen. Moschus liebt erotische Motive zu kleinen epigrammatischen Bildern mit sentimentalem Ton abzurunden. Sein vollendetstes und gröfstes Gedicht (in 166 V.) welches durch Eleganz in weicher Form sich auszeichnet und durch

gut erzählte Beiwerke gefällt, ein kleines Epos *Εὐρώπη* gehört unter die geschmackvollsten Schaustücke dieser Art aus Alexandrinischer Zeit; ihm kann das dorisirende Genrebild *Ἔρως δραπέτης*, in geistreicher epigrammatischer Fassung, an die Seite gesetzt werden. Das ausgedehnte lyrisch gestimmte Trauerlied um Bion (*Ἐπιτάφιος Βίωνος*) mit dem Refrain der Pastorale, nicht rein und voll erhalten, macht in seinem ungemessenen Pathos den Eindruck einer jugendlichen Arbeit und mag bisweilen durch Weichheit und schwellendes Gefühl anziehen, aber die kleine Zahl seiner wahren Gedanken (in der zweiten Hälfte v. 110. ff.) wird durch die Manieren einer übertreibenden Phraseologie abgeschwächt. Ein viertes gröſseres Stück *Μεγάρα*, das klagende Gespräch der Gattin des Herakles mit seiner Mutter, Fragment einer längeren epischen Erzählung, ist mit feinem Gefühl elegisch gehalten, aber eintönig und wortreich vorgetragen. Hiezu kommen drei gemüthliche, besonders erotische Kleinigkeiten, von Stobaeus erhalten, und ein Epigramm. Die Texte dieser beiden, früh zer- 504 stückelten Bukoliker haben, verschmolzen mit der Sammlung Theokrits (aus dieser läſst sich manches fremdklingende Gedicht als muthmaſsliches Eigenthum seiner sentimentalen Nachfolger ausscheiden), durch Verderbniſs und Lücken, auch durch Interpolation gelitten.

11. Codices wie bei Theokrit, hier nicht ergiebig. Unter den früheren Bearbeitungen beider mit Theokrit tritt die von Valckenaer hervor; einige Stücke gab zuerst Ursinus bei der *collectio carm. novem illustr. femin. Antv.* 1568. Die reifste, zugleich seine letzte kritische Arbeit: *Bion et Moschus recens.* G. Hermannus, *L.* 1849. Mit vervollständigtem Apparat: *Bionis et Moschi carmina ex codd. Italis — ed.* Chr. Ziegler, *Tubingae* 1868. Kritische Ausgabe: *Bionis Smyrnaei Epitaphius Adonidis ed.* H. L. Ahrens, *L.* 1854. Ueber dasselbe Gedicht *Quaestiones critt.* von Fritzsche, Güstrow 1867. und besonders Lang in d. Zeitschrift Eos II. 1866. p. 204. ff. Nachträge bei Meineke. Metrische Uebers. von B. Vulcanius 1584. *c. nott. varr. ex rec. N. Schwebelii, Venet.* 1746. *c. notis I. Heskin, Oxon.* 1748. wiederholt von Harles. Bion u. Moschus (mit metr. Uebers. u. Noten) von Manso, Gotha 1784. Leipz. 1807. *Ill. et em. G Wakefield, Lond.* 1795. Feine Ital. Bearbeitung von G. Leopardi in s. *Studi filolog Opp. Vol.* 3. *Fir.* 1845. Schmitz *Adnotatt. ad*

Bionis et Moschi carm. Münsterer Diss. 1856. Von Bion sagt gelegentlich Suid. v. *Θεόκριτος: Βίων ὁ Σμυρναῖος, ἐκ τινος χωριδίου, καλουμένου Φλώσσης.* Hiezu kommt was man aus des Moschus Klagelied über den Geburtsort des Bion, seinen Aufenthalt in Sicilien (v. 59.) und den frühzeitigen Tod (wenn man 26. *ταχὺν μόρον* so deuten darf) durch ein *φάρμακον* (111.) entnimmt; doch schlofs man zum Theil aus Wendungen welche rhetorisch klingen mehr als recht war. Manso hielt ihn wegen v. 96. ff. für einen Zeitgenossen des Theokrit, allein die sechs Verse, welche diese Zeitbestimmung zu geben schienen, sind ein Werk des M. Musurus, welcher eine Lücke zu füllen unternahm, wie Naeke *Opusc.* I. p. 167. erwies. Paradox meinte Fr. Schlegel Athenaeum III. p. 228. Bion sei der älteste Dichter der Idylle und ihr Meister, Theokrit aber sein Schüler. Man thäte nicht recht seinen Geschmack nach dem manierirten Trauerlied auf Adonis zu beurtheilen; der rauschende Ton und die witzelnden Pointen (wie v. 78. *ὀλλύσθω μύρα πάντα· τὸ σὸν μύρον ὤλετ' Ἄδωνις*) erinneren an die Rhetorik des jüngeren Epigramms. Auffallend ist die Verwäfserung in v. 13. 14. Dagegen sind die Trümmer seiner erotischen Poesie sinnig und reich an feiner Empfindung: hier erscheint er völlig wahr. Moschus: Suid. *Μ Συρακούσιος, γραμματικός, Ἀριστάρχου γνώριμος. οὗτός ἐστιν ὁ δεύτερος ποιητὴς μετὰ Θεόκριτον κτλ.* Leichtsinnig verwarf Manso die Zeitbestimmung *Ἀριστάρχου γνώριμος* als Interpolation. Die Europa hat man allmälich aus den wenigen guten MSS. (worunter ein Baseler, Streuber im Philologus II. 379. ff.) berichtigt und um einige Verse vermehrt. Hartung *Quaestiones Moscheae*, Bonn 1865. Bei Stobaeus der mehrere Bruchstücke beider Dichter bewahrt, lautet der litterarische Vermerk *ἐκ τῶν Βίωνος Βουκολικῶν, ἐκ τῶν Μόσχου (τοῦ σικελιώτου) βουκ.*

---

121. Stufen und Dichter der alten Attischen Komödie.

1. **Stufengang und Verlauf der alten Komödie.** Nach den Perserkriegen begann Athen langsam aus den Elementen des Megarischen Schwankes ein angemessenes 505 Lustspiel zu bilden. Die frühesten Versuche werden dem **Chionides** beigelegt. Die Komiker müssen aber still und wenig schöpferisch vorgeschritten sein, wenn es wahr ist dafs erst in den achtziger Olympiaden, wo man auf die neue Gattung aufmerksam wurde, **Krates** mit einem festen oder ausgedehnten Plan hervortrat und die flüchtigen Ein-

fälle der satirischen Improvisation verliefs. Seine Dichtungen waren freie Themen, aus der Wirklichkeit nach Art von Genrebildern gezogen, ein Theil bestand auch in phantastisch ausgeführten Spielen; er besafs lustige Charaktere, künstlich angelegte Scenen, selbst den Umrifs einer dramatischen Oekonomie. Sein Verdienst war also dafs mit Aufgebung des persönlichen und momentanen Spottes (der *ἰαμβικὴ ἰδέα*), statt des blofs lächerlichen oder beifsenden Schwankes, Dichtung und Wahrheit zum Begriff der Gattung wurde; seine guten Einfälle fesselten lange das genügsame Publikum, aber auf einem vorgerücktem Standpunkt mufsten sie dürftig erscheinen. Die Komödie betrat nunmehr ihre Bahn mit rascheren Schritten, und der Spielraum der reinen Demokratie unter Perikles hob auch ihre Kraft zu wachsender Kühnheit. Ihre theatralische Verfassung wurde der Tragödie nachgebildet; aber von der Zeit dieser Einrichtungen oder von ihren Urhebern, welche beim Ausbau der komischen Scenerie durch Festsetzung des Chors, der Richter, der Schauspieler, der Masken und sonstiger Formen mitwirkten, war jede genauere Kenntnifs verloren, weil man den Beginn einer früher wenig geschätzten Volksdichtung übersehen hatte. Selbst unter den Athenern blieb ein moralisches Vorurtheil, als sie schon für die neue poetische Form einige Neigung fafsten, und ein Gesetz untersagte den Areopagiten Komödien zu dichten; dennoch regte sich die Lust immer kecker, und die Komiker machten nicht nur Ereignisse der Zeit und die Verwaltung zu Gegenständen ihres Spottes, sondern wagten auch gegen angesehene Männer eine scharfe persönliche Kritik im Tone des Archilochus zu richten. Daher wurde diese Vermessenheit wiederholt seit Ol. 85 durch eine Reihe von Beschlüssen in Schranken gewiesen und die lächerliche Darstellung genannter Personen mit treuen Zügen der historischen Wirklichkeit (*μὴ κωμῳδεῖν ὀνομαστί*) verboten. Wie kühn damals die Komiker, auf der schmalen 506 Grenze zwischen Freimuth und Schmähsucht, unter dem Schutz des trunkenen Dionysischen Scherzes hochgestellte Staatsmänner und die Spitzen der bürgerlichen Gesellschaft

angriffen, darauf deuten jetzt nur einige Trümmer von Teleklides und Hermippus, welche zugleich Verfasser von *Ἴαμβοι* waren. Gewifs nahm die komische Kunst ungeachtet alles Einspruchs einen immer kräftigeren Aufschwung, und verwegen bemächtigte sie sich des reichen Stoffs, welchen das bunte Athen, die wechselnde Politik, die Häuslichkeit mit ihren Unsitten und vor allen die fast unglaublichen Spielarten der Individualität darboten. Die junge Gattung schien ein geistiges Bedürfnifs der Athener auszufüllen, sie verwuchs mit ihren kritischen Neigungen und gewann neben den hohen Gebieten der Dichtung einen angesehenen Platz, bis sie zuletzt ganz auf eigene Kraft gestützt die Gunst und Anerkennung eines schwer zu befriedigenden Volks erzwang. Diesen Erfolg sicherte nicht zum kleinsten Theil ein günstiger Zusammenflufs von Kräften in jenem glänzenden Zeitraum, als Perikles den blühendsten Staat von Hellas regierte. Der unabläfsig gesteigerte Reichthum an Bildung und Produktivität verband sich mit Meisterschaft in der Plastik; die Tragödie war fast vollendet, in ihr lag eine Schule der Religiosität und des reinen Geschmacks; die Blüte der Attischen Gesellschaft glänzte durch weltmännische Gewandheit und gewährte dem Komiker eine Vorschule für den guten Ton des heiteren Gesprächs; die höchste Gunst der Zeit war aber ein gutgelauntes, in der Tragödie (§. 114, 5.) gereiftes und vorbereitetes Publikum, welches reich an feinen Gaben und Anlagen wie kein anderes vermöge seiner Schärfe des Urtheils für Kritik und Kontraste, für sprühenden Witz und Erfindsamkeit der Dichter sich empfänglich erwies. So grofse Vortheile nutzten die Komiker mit ernstem Fleifs, und sie lernten zunächst in eifrigem Verkehr mit den Tragikern, den alten Meistern und dem jungen mittelmäfsigen Nachwuchs, eine sichere Beurtheilung des Stils, dann an der feinen gesellschaftlichen Rede das Korn des komischen Dialogs. Sie machten sich um die Fortbildung nicht nur des Atticismus sondern auch des reinen Geschmacks höchst verdient, und galten in der klassischen Zeit als einsichtige Wortführer der litterarischen Kritik. Mit genialem Blick erfafsten sie die

Gegenwart im ganzen Umfang als den wahren Stoff der Komödie: sie haben den Lebenslauf des Attischen Staats von einem Jahrgang zum anderen mit allen seinen Interessen, Schwächen und Widersprüchen in phantastischen Bildern reproduzirt und ihre Zuhörer durch ideale Karikatur auch 507 wider Willen in das Verständnifs ihrer Zeiten eingeführt. Ihrer Aufgabe sich bewufst wollten diese Dichter nicht die Reize des klassischen Stils und des Witzes an ein eitles Ziel, an momentane Gelüste der Satire verschwenden, sondern je breiter die Räume wurden, innerhalb deren Neuerungen und Verkehrtheiten im Gemeinwesen, in Sittlichkeit und Litteratur aufschossen, um so gewissenhafter vertraten sie den Ernst einer wohl geleiteten öffentlichen Meinung unter den Hüllen einer gaukelnden Phantasie. Das Verdienst der alten Komödie, welche zuerst als eine blofs weltliche Poesie sich aufschwang, war nach vielen Seiten hin (§. 73, 3.) grofs und überdauerte den flüchtigen Moment. Kratinos war aber der schöpferische Dichter, dessen glänzendes Talent, angeregt durch die streitbare Muse des Archilochus, die Komödie von kleinen Motiven in eine freiere Bahn zog, und seine bis in die letzten achtziger Olympiaden dauernde Thätigkeit vermochte den Stil dieser Poesie kräftig zu begründen. Er gebrauchte drei Schauspieler und erweiterte den komischen Organismus mit solcher Erfindsamkeit, dafs die Komödie das Bürgerrecht und eine gesetzliche Fortdauer im demokratischen Leben errang. Die grellen Leidenschaften der Volksherrschaft forderten und vertrugen so starke Schlagschatten.

Zu hoher Blüte gedieh die alte Komödie nach dem Tode des Perikles, von Beginn des Peloponnesischen Krieges bis zur Katastrophe des Sicilischen Feldzugs (Ol. 87, 4—91, 4.), während sie mit immer gleicher Aufmerksamkeit jede Wendung der Ochlokratie begleitete. Dieses fieberhafte Regiment welches neuen Richtungen und Talenten einen weiten Tummelplatz eröffnete, war keiner Gattung so günstig als der Komödie: sie darf die reifste Frucht der ochlokratischen Bildung und ihr bevorzugtes Organ in der Poesie heifsen. Sie wagte mit Entschlofsenheit, als

die Verderbnifs nach einander Politik, Glauben und Sitten ergriff, und bereits ernste Denker aus dem angesammelten entzündlichen Stoff eine Reihe wissenschaftlicher Probleme zogen, das Attische Volk in die Widersprüche seines inneren Lebens einzuführen. Ihre Zuschauer hätten weder den Männern der strengen Wissenschaft noch der lehrhaften Satire, wie sie die Römer übten, Gehör gegeben, dagegen begriff und ertrug ein bewegliches Publikum die kühnen Spiele der Phantasie, hinter denen scharfsichtige Beobachter den Ernst einer abwärts rollenden Gegenwart verbargen.
506 Feine Komiker durften auf empfängliche Gemüther zählen, welche selten an den Phantasiestücken einer aus Dichtung und Wahrheit gewebten Bilderwelt ermüdeten. Aber auch ihre Meister wirkten mit aller Ueberlegenheit und einem seltnen Aufwand an Kraft nur für flüchtige Stimmungen und einen dankbaren Moment, und da die Forderungen oder Launen sich steigerten, konnte selbst ein grofses Talent auf keinen Bestand rechnen. Immer sollten sie neu sein und ihre chaotische Welt in greifbare Typen mit spielender Kunst fassen. Sie bedurften einer hohen Spannkraft und Gabe der Beobachtung, um den überfliefsenden Stoff in seiner Wandelbarkeit zu beherrschen, wenn sie den Taumel der Verwaltung, die Menge der handelnden, genialen oder widerwärtigen Personen, die streitenden Parteien und das Gewirr neuer geistiger Elemente sich gegenwärtig erhalten und den Geist der Attischen Revolution in Akten und kleinen Gruppen darstellbar machen wollten. Auch geniale Dichter mufsten sich hier erschöpfen, und das Talent der Plastik dauerte nicht ungeschwächt über die Blüte hinaus. Sie waren genöthigt mitten in dieser schwankenden Zeit einen festen Standpunkt einzunehmen, gegenüber den Gelüsten ihrer Bürger eine fast ideale Stellung mit Selbstgefühl zu behaupten, und sie trotzten sogar dem Urtheil einer schwierigen Menge. Dafür gebrauchten sie rücksichtlos das von der Ochlokratie gewährte Recht, eine Censur über Oeffentlichkeit und Personen Athens auszuüben. Denn kein Dramatiker hatte noch ein so geübtes aber auch unbehagliches Publikum vorgefunden: dasselbe son-

veräne Volk welches im Lauf des Pöbelregiments, getrieben von fieberhafter Unruhe, seinen Staat mit unheilbarem Leichtsinn als Opfer der Selbstsucht hingab, besafs einen nicht gewöhnlichen Grad der Empfänglichkeit für hohe Gedanken, den sichersten Geschmack auf allen Feldern der Poesie, die Gabe der schnellen Kombination und ein treues Gedächtnifs für das Dichterwort. Gleichzeitig zerbröckelte das antike Naturel, und es verlor seinen positiven Boden. Eine treue Zeichnung dieser wirren verschobenen Welt, der jedes Gleichgewicht mangelt, in der keine dauerhaften Zustände, keine bleibenden Interessen einen 509 Rückhalt gaben, war weder erfreulich noch fruchtbar und entsprach nicht dem Attischen Naturel. Nur grofse Bruchstücke brachten die Komiker unter phantastischen Formen der Karikatur auf die Bühne, sie zogen Erscheinungen der verdorbenen Attischen Gesellschaft in das Gebiet des Humors und setzten aus grellen Kontrasten ein lichtvolles Gemälde zusammen. Hierin lag eine poetische Kritik, welche durch den idealen Widerschein der Vergangenheit ahnen liefs, wieviel an gesunder Politik und Sitte verloren war. Die komische Dichtung mischte Wirklichkeit und Phantasterei, denn sie stand auf den Trümmern der alten Welt, und hatte für Herstellung derselben blofs Hoffnungen oder Wünsche. In der Form schwebte sie zwischen gesellschaftlicher Eleganz und plebejischer Fahrlässigkeit. Es ist aber ein Beweis ihrer grofsen Kunst, dafs sie den Grundton des spielenden Ernstes verbarg und die Hörer im Zweifel über den wahren Zweck sovieler streng gearbeiteter Dramen erhielt. Da sie nun mit der Ochlokratie stand und fiel, so war ihre Blüte so kurz als ihre Dauer, aber keine Gattung der Poesie hat rascher ihr Ziel erreicht, keine mit solcher Meisterschaft aus geringen Mitteln sich entwickelt, keine glänzender die Macht des Attischen Genies verherrlicht. Durch die Sympathien des erhitzten Athenischen Volks gezeitigt wurde sie mit dem Bewufstsein ihrer Kraft erfüllt und zu sprudelnder Produktivität erregt; ein erstaunlicher Wetteifer führte Dichter jedes Ranges in dieselbe Bahn, trieb sie die Gunst feiner Geister

eifrig zu suchen, die wetterwendisch genug (p. 133.) dem Neuen zueilten; hier wirkten sogar geistesverwandte Männer im Bunde für den gleichen Zweck und theilten sich in die Arbeit an einem komischen Thema. Die Leidenschaft für die komische Bühne war aber so heifs, dafs noch die Mittelmäfsigkeit, der dürftige lächerliche Schwank, einen 510 Beifall für den flüchtigen Augenblick errang. Diese Seligkeit des poetischen Genufses währte bis zum unglücklichen Feldzuge nach Sicilien, welcher den Kern des Attischen Stammes aufrieb und den Gemeingeist brach; bei geschwächten Mitteln blieb ein kraftloses Geschlecht, das in Politik und im litterarischen Gebiet allen Schwung verlor. Athens Wohlstand war gesunken und mit ihm der Sinn für edlen Aufwand; man begann an der Ausstattung der Dramen und besonders des Chors (p. 100.) zu kürzen, die Melik schrumpfte zusammen, und bald genügten kleine, mit der Handlung lose verbundene Lieder und Recitative statt kunstvoller, politisch gefärbter chorischer Systeme. Dann aber wurden dem Freimuth der Komiker überall Schranken gesetzt, und ihre Laune verkümmerten nach einander oligarchische Reaktionen, mifsgünstige Beschlüsse gekränkter Politiker, noch mehr die Nüchternheit und der gedrückte Ton einer Gegenwart, welche der Komödie nur kleinlichen oder phantastischen Stoff vergönnte. Noch empfindlicher erscheint uns der Schaden, den die Kunst durch Eilfertigkeit und Mangel an gründlichem Fleifs im Ganzen und in allen Punkten der Form erlitt. Nachdem sie daher ihren grofsartigen politischen Charakter verloren hatte, beschränkte sie sich auf abstrakte Themen der Gesellschaft oder Schwächen der menschlichen Natur, und schonte die Persönlichkeit; die Dichter selbst welche zum Theil den Krieg überlebten und nach schöneren Jahren den Rückschlag der Zeit erfuhren, waren sich unähnlich und in dem Grade doppelseitig geworden, dafs der Nachlafs schöpferischer Geister häufig in verschiedenartige Hälften zerfiel. Also verwandelte sich diese Gattung unmerklich in ein zahmes Lustspiel, und beim Ende des Peloponnesischen Krieges war die Bahn der alten Komödie völlig durchlaufen.

1. Der Mangel einer zusammenhängenden Tradition, den schon Aristoteles (oben p. 512.) aussprach, nöthigt die leeren Räume der beginnenden Attischen Komödie mehr in kleinen Notizen anzudeuten als durch eine Reihe von Kombinationen auszufüllen. Anfangs bestand der Chor aus freiwillig zusammengetretenen Liebhabern, und ihr Hauptspieler war der Dichter selbst, was Suidas ausdrücklich vom **Chionides** anmerkt: 511 *ὃν καὶ λέγουσι πρωταγωνιστὴν γενέσθαι τῆς ἀρχαίας κωμῳδίας.* Diese zuerst befremdlichen Worte sind nach Analogie der Tragödie zu fassen, wo das tragische Gedicht zuerst im Chor und in seinen Vorträgen enthalten war, dann ein Schauspieler, identisch mit dem Dichter, hinzu trat, bis aus dem Verein beider eine dramatische Handlung sich entwickelte. Jener Chionides gilt für den ältesten Attischen Komiker. Wenig jünger war **Magnes**, der die ersten Siege gewann; vielleicht nicht vor Ol. 80 bekannt. In die frühen Anfänge des Lustspiels scheint auch der beiläufig erwähnte (p. 150.) Vortrag an den Chytren zu gehören. Wieweit schon durch Epicharmus vorgearbeitet und ein wesentliches Element des komischen Geistes festgesetzt war (denn von seinem Einflufs auf Attische Komiker redet niemand), versucht Welcker Kl. Schr. I. p. 332. ff. in einer Klassifikation der Mythen und Parodien genau zu bestimmen; der Unterschied in Stoff und Form erschien ihm nicht auffallend. Wir finden aber wenig mehr als Analogien, auch mufste die Differenz zwischen Athenern und Sikelioten, einem demokratischen Theater und einer königlichen Bühne stark genug sein. Organisation der Komödie durch **Krates**: Hauptstelle Aristot. *Poet.* 5. *τῶν δὲ Ἀθήνησιν* (wol *Ἀθηναίων*) *Κράτης πρῶτος ἦρξεν ἀφέμενος τῆς ἰαμβικῆς ἰδέας καθόλου ποιεῖν λόγους καὶ* (*ἢ* f. L.) *μύθους.* Aus Mifsverständnifs wollte man diesem Bühnendichter Fabeln und Erzählungen beilegen: Ansichten bei Meineke I. p. 60. II. p. 241. Allein der sichere Sprachgebrauch (Th. I. p. 69. Bergk *Commentt.* p. 276.) läfst nur an eine freie poetische Behandlung von Themen denken, deren Stoff oder Motiv aus der Wirklichkeit gezogen war. Krates mischte Dichtung mit Wahrheit, indem er statt bei der Polemik gegen zufällige Personen (*τὰ καθ' ἕκαστον* bei Aristoteles ein Gegensatz zu *τὰ καθόλου*) zu verweilen, die den Kern der *ἰαμβικὴ ἰδέα* bildeten, das Generalisiren betrieb. Auch kommen in seinen Fragmenten weder persönliche noch politische Züge vor; keins wird wegen historischer Thatsachen citirt; Titel wie *Γείτονες, Παιδιαί, Τόλμαι, Θηρία, Λάμια* lassen einen naiven Attischen Mimus ahnen. Dahin pafst auch das komische Motiv, dessen *Anon. de Com.* (Ath. X. p. 429. A.) gedenkt: *πρῶτος μεθύσους ἐν κωμῳδίᾳ παρήγαγε.* Die Leidenschaft oder Persönlichkeiten jener *ἰαμβικὴ ἰδέα* kann man aus den *Ἴαμβοι* (*ἐν Τριμέτροις, ἐν Τετραμέτροις*) des heftigen **Hermippus** abnehmen:

Fragmente bei Meineke I. p. 96—99. Bergk Lyr.' p. 618. sq.
512 Vollendet wurde die Poesie des Krates durch seinen Genossen Kratinos. Jetzt wurden die drei Schauspieler der Tragödie herübergenommen, deren der Anonymus unter seinen anderen Verdiensten gedenkt: *κατέστησε πρῶτον τὰ ἐν τῇ κωμῳδίᾳ πρόςωπα μέχρι τριῶν.* Die Komödie dieses Mannes, des Teleklides und anderer von Ruf bekrittelte heftig die Verwaltung des Perikles, und die kleinen Kläffer, darunter Hermippus sein erbitterter Gegner, machten ihm einen schwierigen Stand; endlich verrathen die Notizen welche Plutarch *Pericl.* 32. 33. und anderwärts von solchen Ausfällen gibt, daſs kein Zug an Leib und Leben des ersten Staatsmannes dem Scharfblick jener Komiker entging. Aber erst nach seinem Tode gelangten sie durch die Volksgunst zur vollen Befugniſs einer Staatscensur, zur unbedingten *παρρησία.* Isocr. *de Pace* 14. *'Εγὼ δ' οἶδα μὲν ὅτι — δημοκρατίας οὔσης οὐκ ἔστι παρρησία, πλὴν . . . ἐν τῷ θεάτρῳ τοῖς κωμῳδιοδιδασκάλοις· ὃ καὶ πάντων ἐστὶ δεινότατον, ὅτι τοῖς μὲν ἐκφέρουσιν εἰς τοὺς ἄλλους Ἕλληνας τὰ τῆς πόλεως ἁμαρτήματα τοσαύτην ἔχετε χάριν, ὅσην οὐδὲ τοῖς εὖ ποιοῦσι κτλ.* Dio Chrysost. *Or.* 33, 9. *'Αθηναῖοι γὰρ —'Αριστοφάνους μὲν ἤκουον καὶ Κρατίνου καὶ Πλάτωνος, καὶ τούτους οὐδὲν κακὸν ἐποίησαν, ἐπεὶ δὲ Σωκράτης . . . οὐχ ὑπέμειναν. ἐκεῖνοι μὲν γὰρ ὑφορώμενοι καὶ δεδιότες τὸν δῆμον ὡς δεσπότην ἐθώπευον, ἠρέμα δάκνοντες καὶ μετὰ γέλωτος· ὥςπερ αἱ τίτθαι τοῖς παιδίοις, ὅταν δέῃ τι τῶν ἀηδεστέρων πιεῖν αὐτά, προςφέρουσι μέλιτι χρίσασαι τὴν κύλικα. τοιγαροῦν ἔβλαπτον οὐχ ἧττον ἤπερ ὠφέλουν, ἀγερωχίας καὶ σκωμμάτων καὶ βωμολοχίας ἀναπιμπλάντες τὴν πόλιν.* Die männliche Jugend (*παῖδες* werden mehrmals unter den Zuschauern genannt, Bekker Charikles II. p. 266. fg. oder III. 145.) liebte nach Plato *Legg.* II. p. 658. D. vorzugsweise die Komödie; in älteren Zeiten konnte diese von keiner Frau (p. 131.) besucht werden. Ihr Privilegium einer *censura morum* hat aber Cicero gleich jedem aristokratischen Römer *ap. August. C. D.* II, 9. (*Rep.* IV, 10.) mit lebhaftem Unwillen verdammt, weil eine schmähsüchtige Kritik über würdige Männer des ersten Ranges mit jeder gesunden Tradition zu streiten schien. So dachten offenbar auch die strengen Athener vor der Ochlokratie: Plut. *de glor. Ath.* p. 348. B. *τὴν μὲν κωμῳδιοποιίαν οὕτως ἄσεμνον ἡγοῦντο καὶ φορτικόν, ὥςτε νόμος ἦν μηδένα ποιεῖν κωμῳδίας 'Αρεοπαγίτην.* Noch spät erinnert Kaiser Marcus XI, 6. an die Macht des komischen Freimuths: *μετὰ δὲ τὴν τραγῳδίαν ἡ ἀρχαία κωμῳδία παρήχθη, παιδαγωγικὴν παρρησίαν ἔχουσα καὶ τῆς ἀτυφίας οὐκ ἀχρήστως δι' αὐτῆς τῆς εὐθυρρημοσύνης ὑπομιμνήσκουσα.*

Verbote und Beschränkungen: Meineke I. p. 40. sq. Wachsmuth Hell. Alterth. I, 2. Beil. 4. (I. 612. ff. 830. ff. 2. Aufl.) Bergk in Schmidts Zeitschr. f. Geschichtswiss. II. p. 193. ff. (meint

die frühesten Verbote seien von einer priesterlichen Reaktion ausgegangen) *Cobet Obss. in Plat.* p. 36. sqq. Von einer angeblichen *lex annalis*, welche den Komikern untersagte vor einem gewissen Lebensalter aufzutreten, Haupt Giefsener Progr. 1847. 4. Sicher, wenn auch seine Geschichte lückenhaft bleibt, ist das erneuerte Verbot, *μὴ κωμῳδεῖν ὀνομαστί*, nach *Schol. Ach.* 67. Ol. 85, 1. (das erste Datum für die Wirksamkeit der Komödie) 513 drei Jahre lang bis auf Archon Euthymenes beachtet; man vergafs es, bis der Beschlufs um Ol. 91 erneuert wurde. Das Verbot hat man bisweilen zu buchstäblich genommen: es sollte nur angesehene Männer schützen, und verhüten dafs ihre historische Persönlichkeit in den Komödien ehrenrührig gezeichnet und an den Pranger einer Archilochischen Satire gestellt würde. Hiezu kamen seit Ol. 93 Schmälerungen der Choregie: das letzte Datum einer Liturgie fällt in Ol. 94, 2. Lysias Or. 21, 4. p. 699. *ἐπὶ δὲ Εὐκλείδου ἄρχοντος κωμῳδοῖς χορηγῶν Κηφισοδότῳ ἐνίκων*, was mit einem Aufwande von 16 Minen geschah; die Reste zweier choregischer Titel *Corp. Inscr.* 219. 228. belehren nicht. Starke Reduktionen machten hier Kinesias und Agyrrhius aus Empfindlichkeit über den komischen Spott; hierüber ausführlich Platonius. Man erfährt nicht worin der öffentliche Lohn oder Ehrensold der Komiker (*τοὺς μισθοὺς τῶν ποιητῶν Ran.* 370. *τὸν μισθὸν τῶν ποιητῶν συνέτεμε Schol. Eccl.* 102. vergl. oben p. 152.) bestand, und ob er ein regelmäfsiger war; man hört nur dafs ihn Agyrrhius (also lange nach der Blütezeit dieser Komiker) entzog. In Bezug auf eine Glosse des Hesychius, *Μισθόν. τὸ ἔπαθλον τῶν κωμικῶν. — ἔμμισθοι δὲ πέντε ἦσαν*, äufsert Böckh in der 2. Ausg. der Staatshaush. I. p. 339. „Die Bemerkung über die fünf ist wohl begründet; diese bezieht sich darauf, dafs jederzeit fünf Komiker mit einander in den Kampf traten, die gewifs alle bezahlt wurden: die Preise der siegenden sind aber davon unabhängig u. s. w.“ Dies alles ist gleichwohl hypothetisch und unsicher. Mehrere sehr verzierte Geschichten (sie knüpfen sich an des Aristophanes Babylonier und die Bapten des Eupolis) setzen den Glauben an energische Rache der angegriffenen Politiker voraus. Weit gewifser ist dafs die faden Späfse der seichten Komiker, eines Ameipsias oder Philyllius, die Wiederkehr abgestandener, der Aufputz geistloser Themen, nachdem die Blüte des komischen Genies verduftet war, allmälich das Ansehn der Komödie herabsetzen mufsten und ihre Wirkung abschwächten. Man vergleiche die Register der Trivialitäten bei Aristophanes, *Nub.* 534. ff. *Vesp.* 57. ff. *Pac.* 740. ff. *Ran. init.* Ein überraschendes Denkmal dieses Verfalls sind des Archippus *Ἰχθῦς*. Uebrigens läfst sich nicht mehr nachweisen dafs Stücke der alten Komödie, nachdem sie verblüht war, auf der Bühne reproduzirt seien; denn der Schauspieler der alten

Komödie der neben anderen Bühnenkünstlern am Musenfest der Thespier auftrat (ein Beleg in *Archives des missions scientif. deux. série Vol.* IV. 1867. p. 523.), hat gleich den übrigen nur ausgewählte Stellen oder Rollen deklamirt.

2. Dichter der alten Komödie. Die Gesamtzahl der alten Komiker beträgt, wenn man auch die selten erwähnten hinzufügt, um vierzig. Doch erleidet diese Zählung manchen Abzug, da kein geringer Theil auf dem Scheidewege stand oder überwiegend der mittleren Komödie zugerechnet werden darf, wofern man die parodischen Themen aus dem Mythos und die Menge der Sittenschilderungen in Betracht zieht. Die Litteratur einer für den mäfsigen Zeitraum, in den ihre Thätigkeit und Blüte fällt, ansehnlichen Gruppe hatte der Fleifs und kritische Geist der Alexandriner gründlich gesichtet und festgestellt; ihnen verdankte man die Charakteristik der hervorragenden Dichter, eine Reihe von Angaben für das historische Verständnifs und die kritische Kenntnifs des komischen Nachlafses. Aus den Trümmern jener gelehrten Verzeichnisse, welche wir in den alten Einleitungen zum Aristophanes finden, ergibt sich eine Gesamtzahl von 365 Titeln mit Einschlufs der unächten; nach unserem höchsten Anschlag aber würde sie 300 nicht übersteigen. Der wahre Verfasser blieb mehrmals zweifelhaft; gelehrte Citationen der Alten pflegten in Fällen, wo man zu keiner Entscheidung kam, die Namen mehrerer Dichter, und zwar der gleichzeitigen (wie *Φιλύλλιος ἢ Εὔνικος ἢ Ἀριστοφάνης ἐν Πόλεσιν*) neben einander zu setzen. Anlafs zu solchen Zweifeln gab ein Theil der älteren Stücke, welche (wie die Erstlinge von Chionides und Magnes) überarbeitet wurden, dann manches Lustspiel des Pherekrates und seiner Zeitgenossen, welche für eine Wiederaufführung von fremder Hand umgestaltet sein sollen. Die Dichter selbst fanden sich bewogen ihre günstig aufgenommenen und noch mehr ihre verunglückten Dramen (wie Aristophanes mit seinen Wolken, Fröschen u. a. that) in wesentlichen Punkten abzuändern oder manches zeitgemäfs einzulegen; daran erinneren häufige Notizen von einer ersten und zweiten Ausgabe. Seit dem Beginn der Alexandriner wurden die

namhaften Dichter der alten Komödie mit Vorliebe kommentirt, in der sophistischen Zeit auch wegen ihres Stils emsig gelesen und als Muster der Attischen Eleganz verehrt. So von den Interessen der höheren Studien geschützt hat diese Komödie sich länger im Kreise der feinen Welt erhalten als man von einer ochlokratischen Poesie mit abnormen Bestandtheilen erwarten konnte, welche niemals unter die Lehrmittel der Jugend aufgenommen wurde.

. 2. Litterarische Chronik der alten Komiker bei Meineke Vol. I. p. 27—270. Die Fragmente bei demselben Vol. II. Die kritischen und exegetischen Arbeiten seit Eratosthenes p. 507. Kritische Monographien: R. Hanovii *Exercitatt. crit. in comicos Graecos, Hal.* 1830. Th. Bergk *Commentationes de reliquiis comoediae Atticae antiquae*, *L.* 1838. Henr. van Herwerden *Obss. crit. in fragm. comicorum Graecorum* LB. 1855. Veraltet sind die Fragmentsammlungen für Cratinus (*L.* 1827.), Pherekrates und Eupolis (*L.* 1829.) von Runkel, die Monographie von Lucas, Cratinus und Eupolis, Bonn 1826. Hiezu kommt Stiévenart *Étude sur — Eupolis*, Dijon 1850. Aus dem Verzeichnifs der Komiker fallen Alkimenes und Hegemon fort; einige wie Xenophon und Arkesilas sind leere Namen; andere wie Demetrius gehörten nicht genau zur antiken Periode. Die Formel *οἱ ἐπιδεύτεροι τῆς ἀρχαίας κωμῳδίας* welche Meineke vom Nachtrab jüngerer Dichter p. 211. fafst, beruht nur auf den Artikeln in Suidas v. *Ἀριστομένης* und *Φρύνιχος*. Analog wurde dieser Ausdruck auch auf Redner angewandt, Th. I. p. 622. Bisweilen hört man von Dichterbünden, die später in der komischen Literatur nicht wiederkehren; Aristophanes vereinte sich mit Eupolis bei den *Ἱππῆς*, auch gehört hieher Krates, der sich dem Kratin als *ὑποκριτής* (Regisseur) anschlofs, dazu Beispiele des Plato (Meineke I. p. 162.) und Aristophanes, wenn wir die Thatsache richtig deuten dafs dieser einige seiner Stücke durch Kallistratos und Philonides aufführen oder in Scene setzen liefs. Gleichwohl hatte man keinen Zweifel über den wahren Verfasser; Kleon durfte daher den Aristophanes selbst belangen. 515

1. *Χιωνίδης* aus Athen, der früheste Name der Attischen Komödie, um Ol. 80. Wenige Fragmente sind aus zwei Stücken übrig, den *Ἥρωες* und den angezweifelten *Πτωχοί*.

Athenaeus sagt zweimal *ὁ τοὺς εἰς Χιωνίδην ἀναφερομένους ποιήσας Πτωχούς*.

2. *Μάγνης*, aus dem Gau der Ikarier, in den ersten achtziger Olympiaden, gefiel eine Zeitlang und soll eilf

Siege gewonnen haben, bis ein vergefsliches Publikum ihn im höheren Alter fallen liefs. Neun Stücke die unter seinem Namen umliefen (*Βάτραχοι*, *Διόνυσος*, *Λυδοί*, *Ὄρνιθες*, *Ποάστριαι*, *Πιτακίδης*, *Ψῆνες*), galten für überarbeitet und werden selten genannt.

Hauptstelle Aristoph. *Equ.* 523–528. Athenaeus sagt zweimal ὁ τὰ εἰς Μάγνητα ἀναφερόμενα ποιήσας u. ähnlich.

3. *Ἐκφαντίδης*, ein früh veralteter Komiker, ist durch ein paar Zeilen und Notizen, sonst durch einen Titel *Σάτυροι* kaum bekannt.

4. *Κράτης* aus Athen, dem Magnes gleichzeitig, als Urheber des komischen Organismus (p. 575.) genannt, bestritt den Aufwand seiner Kunst längere Zeit mit eintönigen Hausmitteln und hatte wechselnden Erfolg, bis Athen auch seiner überdrüfsig wurde. Bedenkt man dieses sein Geschick und seine Verbindung mit Kratinos, dessen Dramen er auf die Bühne brachte, wie später Pherekrates an ihn sich anschlofs, so mufs er ein praktischer Kopf gewesen 516 sein. Seine Fragmente sind gewandt und lebhaft geschrieben. Man zählte 14 Stücke; Stellen werden aus neun von einigen Sammlern erwähnt: *Γείτονες*, *Ἥρωες*, *Θηρία* (Darstellungen einer phantastischen Welt), *Λάμια*, *Μέτοικοι*, *Παιδιαί*, *Ῥήτορες*, *Σάμιοι*, *Τόλμαι*.

Charakteristik bei Arist. *Equ.* 540–543. wo die Worte, ὃς ἀπὸ σμικρᾶς δαπάνης ὑμᾶς ἀριστίζων ἀπέπεμπεν, ἀπὸ κραμβοφάγου στόματος μάττων ἀστειοτάτας ἐπινοίας, das Bild eines poetischen Gastgebers ausführen, der die Zuschauer an seinen Tisch geladen hat, ungefähr wie *fr.* 313. wo die Rede von demselben Krates ist. Sie sollten gewifs kein ironisches Lob geben, sondern zeichnen einen Dichter, der das noch genügsame Publikum ökonomisch mit schlichter Hausmannskost bewirthet, und sich gewöhnt hat seinen mäfsigen Vorrat (er vergleicht ihn dem aufgewärmten Kohl) etwas oft aufzutischen. Meineke I. p. 59. hielt ihn für jünger als Kratin, weil Aristophanes (der doch nicht als Chronolog oder Litterarhistoriker spricht) ihn nach diesem erwähnt, und weil er desselben ὑποκριτής war, auch wegen der Chronik des Eusebius. Der Standpunkt des Krates verräth den älteren, weniger ausgebildeten Komiker. Sonst bemerkt man einige Mannichfaltigkeit in Versmafsen und Wortbildnerei.

5. *Κρατῖνος* Sohn des Kallimedes soll ein Alter von

97 Jahren erreicht haben; nach wahrscheinlicher Kombination war er um Ol. 65, 1. geboren und starb gegen Ol. 89, 2. Er betrat die komische Bühne nicht vor den achtziger Olympiaden (sein erweislich frühestes Stück Ἀρχίλοχοι fiel in Ol. 82, 4.), und gewann erst als bejahrter Mann eine glänzende Wirksamkeit; aber er beherrschte die Komödie längere Zeit, und beschlofs diese Laufbahn, als er schon nachzulassen oder in der Gunst zu verlieren begann, überraschend mit dem Denkmal eines frischen jugendlichen Geistes, der kurz vor seinem Tode Ol. 89, 1. aufgeführten Πυτίνη. Er war und blieb bis zum Greisenalter ein Weltkind, dem es wohl anstand mit der kühnen Licenz seiner Muse gemüthlich und in seliger Heiterkeit zu spielen, eine bacchische vom Weinrausch durchglühte Natur (über seine Neigung zum produktivmachenden Wein, welche das Alterthum gern erwähnt und die Zeitgenossen häufig verspotten, hat er selber gescherzt), weniger ein feiner Künstler, und an wenigsten geneigt den hohen und strengen Forderungen dieser Dichtung zu genügen. Dieser geniale Geist wurde 517 der originale Bildner des komischen Gedichts, und vermochte vielleicht mehr als seine Nachfolger die verschiedensten Elemente der Rede zu mischen. Seine Sprache war kräftig und volksthümlich, reich an sprüchwörtlichen und praktischen Wendungen, sie steigerte sich aber auch zum hohen Pathos; sein Ausdruck erinnerte gelegentlich in lyrischen Figuren und kecker Wortbildung an die Grofsheit des Aeschylus. Er erneuerte mit Selbstgefühl und Derbheit die persönliche Satire des Archilochus, indem er zuerst in beredten Worten das Laster seiner Zeit und die Verderber der guten Sitte zu geifseln wagte; den Schwung seiner Gedanken erhöhte die Neuheit der Diktion, und da seine biedere Gesinnung sich in allem Wechsel der Formen aussprach, so gab sein Patriotismus dem Zweifel keinen Raum. Mit solcher Kraft und Genialität hat er die Komödie, welche bisher ein harmloses Lustspiel war, künstlerisch ausgebildet, ihren Stil in gewandten Versen und Phrasen erfinderisch behandelt, einen Plan mit dialogischer Kunst ausgestattet, endlich einen grofsen Gehalt aus den politischen und gesell-

schaftlichen Elementen des Staats gezogen. Seine liebenswürdige Grazie milderte die Schärfe der Polemik; mit den Mühen der Oekonomie nahm er es nicht zu streng, dafs er aber auch methodischen Fleifs und ideale Vertiefung nicht hoch anschlug, schliefst man aus seiner Kritik des Aristophanes, den er gleich jüngeren Kunstgenossen als studirten Pedanten ansah. Selbst an jener Pytine, deren Werth er empfand und bei der er seine beste Kraft zusammennahm, befriedigte hauptsächlich der Reiz der Erfindung und ihr sinniger, aus ursprünglicher Lebenslust stammender Bau. Nicht alle seine Dichtungen umfafst der Begriff der politischen Komödie; mythischer Stoff war in der *Νέμεσις* benutzt, und vielleicht fielen in eine frühere Periode die travestirenden *Ὀδυσσῆς*, eine mit der hexametrischen Form und anderen Versmafsen scherzende Parodie der Odyssee, wo Parabasis und Chorlieder fehlten; auch in den *Σερίφιοι* bemerkt man parodische Formen. Vorstellungen oder Bilder von einer seligen Vorzeit fanden ihren Platz in *Πλοῦτοι* und *Χείρωνες*. Weniger scheint es glaublich dafs dieser Dichter in einer Zeit, als die politische Redefreiheit der Komödie beschränkt oder durch Psephismen bedroht wurde, 518 zum Versteck der Travestie seine Zuflucht nahm. Er arbeitete weder viel noch rasch, siegte neunmal und seine nachgelassenen 21 Stücke fanden gelehrte Kommentatoren: nämlich *Ἀρχίλοχοι, Βουκόλοι, Δηλιάδες, Δραπέτιδες, Εὐνείδαι, Θρᾷτται, Ἰδαῖοι* (zweifelhaft), *Κλεοβουλῖναι, Μαλθακοί, Νέμεσις* (aus späterer Zeit), *Νόμοι, Ὀδυσσῆς, Πανόπται, Πλοῦτοι, Πυλαία, Πυτίνη, Σάτυροι, Σερίφιοι, Τροφώνιος, Χείρωνες, Ὧραι*. Ein Stück *Χειμαζόμενοι* ging verloren, die Titel *Διδασκαλίαι* und *Λάκωνες* sind zweifelhaft, andere müfsen dem jüngeren Kratinos (§. 124, 2, 12.) beigelegt werden.

6. *Φερεκράτης*, anfangs Schauspieler, siegte bereits Ol. 85, 3. Biographische Notizen fehlen; aus seinen Aeufserungen erhellt dafs er über die Abgunst der Richter sich zu beklagen hatte. Die späteste Zeitbestimmung für seine dramatische Thätigkeit ist Ol. 91. Er galt für einen feinen, auch durch Eleganz des Stils ausgezeichneten Komi-

ker, seine Stärke lag aber weniger in derber Polemik als in Erfindung und Oekonomie. Die Kürze seiner Fragmente, die man in mäfsiger Zahl besitzt, gibt selten genügenden Aufschlufs über seinen Plan, und läfst nur vermuthen dafs er zum Theil Sittenbilder entwarf, worin das Detail häuslicher Zustände bis auf Hetaeren herab dargestellt war; andere seiner Dramen überraschten durch Neuheit der Scenerie, wie *Ἄγριοι* das Gemälde des Naturlebens im Gegensatz zur bürgerlichen Gesellschaft, und *Κραπάταλοι* ein musisches Spiel in der Unterwelt. Sein Ausdruck ist anmuthig und gefällig, und wenn der Dichter auch nicht immer geistvoll und in höherem Grade korrekt schrieb, so war er doch ein originaler Sprachbildner. Manchen Stoff hat er, wie es scheint, selber mit Abänderungen erneuert und vielleicht ganz überarbeitet; andere Komödien sind durch fremde Hände gegangen, das Stück *Ἀγαθοί* wurde bezweifelt, *Πέρσαι* auf einen Anonymus übertragen, *Μεταλλῆς* und *Χείρων* dem Rhythmiker Nikomachos beigelegt. Von diesen beiden sind aber die gröfsten Ueberreste verblieben: jenes auffallend durch etwas grobe Zeichnung des Schlaraffenlebens, das Interesse des trefflich geschriebenen Chiron liegt in seiner Charakteristik der modischen Musiker. Soweit wäre gestattet was in der Sprache dieses Komikers 319 anstöfsig ist von den Diaskeuasten abzuleiten. Nach allem ergeben sich für Pherekrates 13 Titel: *Ἄγριοι* (Ol. 89, 4.), *Αὐτόμολοι, Γρᾶες, Δουλοδιδάσκαλος, Ἐπιλήσμων ἢ Θάλαττα, Ἰπνὸς ἢ Παννυχίς, Κοριαννώ, Κραπάταλοι, Λῆροι, Μυρμηκάνθρωποι, Πετάλη, Τυραννίς, Ψευδηρακλῆς.*

7. *Τηλεκλείδης*, nach der Mitte der 80 Olympiaden, bekannt als ein Eiferer wider die Macht des Perikles, gefällt durch gute Schreibart und lebhaften Ton, auch war sein Vers wohlklingend. Einige polemische Beziehungen auf Sokrates und Euripides lassen annehmen dafs er die Zeiten der Ochlokratie sah. Von fünf seiner Stücke sind wenige Trümmer übrig: *Ἀμφικτύονες* (denkwürdig durch eine glänzend ausgemalte Schilderung der seligen Vorzeit), *Ἀψευδεῖς* (von Alten bezweifelt), *Ἡσίοδοι, Πρυτάνεις, Στερροί.* Ein sechstes galt für unächt.

8. *Ἕρμιππος* des Lysis Sohn, ein heftiger Gegner des Perikles und weiterhin des Hyperbolus, nahm an Politik und an kriegerischen Entwürfen gegen die Peloponnesier lebhaften Antheil; auch seine Gedichte verriethen die Leidenschaft eines Parteimannes. Seine satirischen *Ἴαμβοι* (p. 582.) waren dem Archilochischen Ton der frühesten Komiker verwandt, einen neckischen Geist bezeugten burleske Formen und die Behandlung mythischer Figuren, auch scheint er den parodischen Stil mit Glück geübt zu haben. Witz und Bildung erhellen aus den in metrischer und sprachlicher Hinsicht vortrefflichen Versen, er hatte Kraft und muntere Laune, die Fülle des Stoffs läfst auf ein lustiges bewegtes Leben schliefsen. Von seinen 40 Komödien sind jetzt neun Titel mit mäfsigen Fragmenten bekannt: *Ἀθηνᾶς γοναί*, *Ἀρτοπώλιδες*, *Δημόται*, *Εὐρώπη*, *Θεοί*, *Κέρκωπες*, *Μοῖραι*, *Στρατιῶται* und die gastronomische Posse oder Parodie *Φορμοφόροι*.

9. *Μυρτίλος*, Bruder des Hermippus, ist nur durch die Komödie *Τιτανόπανες* bekannt.

520 10. *Εὔπολις* Sohn des Sosipolis, ein frühreifer Dichter, der 17 Jahr alt auftrat, siegte siebenmal (zuerst vermuthlich Ol. 87, 4.), und war einige Zeit mit Aristophanes nahe befreundet: diesen Dichterbund hat das klassische Denkmal der komischen Kunst *Ἱππῆς* verewigt. Er verlor vor dem Schlufs des Peloponnesischen Kriegs sein Leben, man weifs nicht ob in einer Seeschlacht oder sonst durch Gewaltthat; seiner Grabstätte rühmten sich mehrere Orte. Eupolis und Aristophanes sind die Meister der alten Komödie, welche mit Talent und Kühnheit diese Gattung vollendeten. Im Gefühl geistiger Verwandschaft hatten sie zu gemeinsamen Entwürfen sich vereinigt, dann aber wurden diese reizbaren Naturen, als ihre Bahnen aus einander liefen, durch Eifersucht oder ähnliche Motive getrieben in dem Grade sich zu befehden, dafs sie mit schonungloser Kritik ihre moralischen und poetischen Schwächen öffentlich rügten. Die Alten haben dem Eupolis ein hohes Lob ertheilt; sie merken zwar auch Schattenseiten an, einen Hang zur derben Schmähsucht und grelle Sinnlichkeit, doch finden wir

in den Bruchstücken keinen dieser Züge wieder. Sie rühmen seine plastische Darstellung und groſsartige Phantasie, sie bewundern seinen edlen Zorn und erhabenen Patriotismus, den feinen Scherz, den treffenden Spott und geistreichen Ton, und eine Grazie, deren Hauch man noch in allen seinen meisterhaft stilisirten Versen erkennt. Sie sind zwar nicht bedeutend und zahlreich genug, um den Gang seiner Oekonomie völlig aufzufinden; ihr Umfang genügt aber hinreichend um den Reiz der keck erfundenen und körnigen, als klassisch anerkannten Sprache, die Melodie des Versbaus, heiteren Witz und geniale Charakteristik zu bewundern. Indessen treten die Grundgedanken einiger Dramen deutlich hervor, wenngleich ihre Gliederung (wie man besonders aus den Untersuchungen über die Bapten oder den Karneval des Alkibiades und seiner Partei ersieht) hypothetisch bleibt. Desto sicherer ahnt man den schwungvollen Patriotismus dieses Dichters aus den trefflichen Ueberresten seines Meisterwerks *Δῆμοι*. Fragmente sind aus zwölf Stücken des Eupolis vorhanden: *Αἶγες*, *Ἀστράτευτοι*, *Αὐτόλυκος* (in zwei Ausgaben), *Βάπται*, *Δῆμοι* (berühmte Parallele zwischen den neuen und alten Zeiten der Attischen Politik), *Κόλακες* (siegte Ol. 89, 3.), *Μαρικᾶς* (Ol. 89, 4.), *Πόλεις*, *Προσπάλτιοι*, *Ταξίαρχοι*, *Φίλοι*, *Χρυσοῦν γένος*. Gelegentlich kommen noch andere Titel vor, darunter *Νουμηνίαι* und *Ὑβριστοδίκαι*, aber zweifelhaft *Εἵλωτες*. 521

11. *Φιλωνίδης*, Genosse des Aristophanes, dessen Dramen er einigemal (zuerst *Δαιταλῆς* Ol. 88, 1. zuletzt die Frösche Ol. 93, 3.) übernahm und in Scene setzte, wird sonst nur wegen seiner Komödie *Κόθορνοι* genannt. Sein Sohn Nikochares unter 29.

12. *Φρύνιχος*, von Ol. 87 an thätig, wetteiferte mit Aristophanes noch Ol. 93, 3. und starb wie es heiſst in Sicilien. Er gehört unter die vielen Komiker, welche weniger Genialität und erfindsame Kraft besaſsen als mit ihrer durchgebildeten Zeit einen Grad formaler Gewandheit und guten Geschmack theilten. Dies beweisen mindestens die mäſsigen und nicht sehr ansprechenden Bruchstücke seiner zehn Komödien, deren keine weder gerühmt wird

noch auf grofse Fragen der Politik einging: *Ἐφιάλτης, Κόννος, Κρόνος, Κωμασταί, Μονότροπος* (am meisten genannt, aus Ol. 91, 2.), *Μοῦσαι, Μύσται, Ποάστριαι, Σάτυροι, Τραγῳδοὶ ἢ Ἀπελεύθεροι.*

13. *Ἀμειψίας*, war Nebenbuhler des Aristophanes und fand eine Zeitlang so viele Gunst, dafs er jenem zweimal (Ol. 89, 1. 91, 2.) den Preis abgewann; wir dürfen aber wol dem Dichter glauben, der ihn unter die niedrigen Possenmacher rechnet. Die spärlichen Ueberbleibsel von sechs Stücken (*Ἀποκοτταβίζοντες, Κόννος, Κωμασταί, Μοιχοί, Σαπφώ, Σφενδόνη*) verstatten kein sicheres Urtheil, wenngleich man den Eindruck einer nur gewöhnlichen Arbeit erhält.

14. *Ἄρχιππος*, um Ol. 91, kein Dichter von Rang, wird am meisten wegen seiner *Ἰχθῦς* genannt, einer Satire auf die Fischliebhaberei der Athener; denselben hat man auch als muthmafslichen Verfasser von vier unächten Dramen im Nachlafs des Aristophanes bezeichnet. Seine übrigen Stücke, deren ein Theil an die mittlere Komödie grenzte, waren *Ἀμφιτρύων, Ἡρακλῆς γαμῶν, Ὄνου σκιά, Πλοῦτος, Ῥίνων.*

15. *Ἀριστομένης*, um Ol. 88, 4. Nebenbuhler des Aristophanes, mit dem er noch Ol. 97, 4. wetteiferte, schrieb drei Komödien, *Βοηθοί, Γόητες, Διόνυσος ἀσκητής.*

16. *Καλλίας*, Sohn eines Fabrikanten Lysimachus, jüngerer Zeitgenosse des Kratinos, verfafste sechs Stücke. Wenige Fragmente kommen aus *Ἀταλάντη, Κύκλωπες* (auch dem Diokles beigelegt) und *Πεδῆται* vor.

17. *Λύσιππος*, am meisten wegen der *Βάκχαι* genannt, erhielt Ol. 86, 2. einen Sieg.

18. *Λεύκων*, wetteiferte Ol. 89 mit Aristophanes und Eupolis, sonst ist von seinen drei Stücken allein *Φράτερες* durch einige Citate bekannt.

19. *Μεταγένης*, von niederer Herkunft, Zeitgenosse der genannten, hatte wenn man aus der ziemlich grofsen Zahl von Bruchstücken schliefsen soll einigen Ruf; sein Ton ist aber sehr gewöhnlich. Seine Dramen waren *Αὖραι ἢ Μαμμάκυθος, Θουριοπέρσαι, Ὅμηρος ἢ Ἀσκηταί, Φιλοθύτης.*

20. Ἀριστᾳγόρας, nur dadurch bekannt dafs er des vorigen Stück Αὖραι unter dem Titel Μαμμάκυθος bearbeitet hatte.

Bedeutende Dichter welche die Zeiten der Ochlokratie überdauerten und in Plänen, in Form und poetischer Haltung einen Uebergang zur mittleren Komödie bahnten, waren Plato (zur Unterscheidung der Komiker genannt), Theopompus und Strattis.

21. Πλάτων, Zeitgenosse des Aristophanês, verband grofse Gewandheit im Stil mit wackerer patriotischer Gesinnung; er konnte sich auch des Kampfes gegen Kleon rühmen. Seine dramatische Laufbahn läfst sich von Ol. 88 bis mindestens 97 verfolgen; er war ein fleifsiger Komiker, und überliefs sogar anderen einige seiner Arbeiten. Eine Thätigkeit welche so verschiedenartige Zeiträume durchlief und unter ihren Eindrücken stand, mufste wol etwas ungleich sein, und es erscheint glaublich dafs er in seinen späten Jahren nachläfsig schrieb. Er wurde geschätzt und lange Zeit gelesen, wie man schon aus der beträchtlichen Zahl seiner Bruchstücke schliefsen darf. Wenige der ihm 523 beigelegten 28 Dramen lafsen ihren Plan erkennen; ein Theil neigte zur mittleren Komödie, mehrere beschäftigen sich mit allem Detail des häuslichen Lebens, und gewifs haben viele kein politisches Motiv verfolgt. Ihre Titel: Ἄδωνις, Αἱ ἀφ' ἱερῶν, Γρῦπες, Δαίδαλος (zweifelhaft), Ἑλλὰς ἢ Νῆσοι, Ἑορταί, Εὐρώπη, Ζεὺς κακούμενος, Ἰώ, Κλεοφῶν (Ol. 93, 3.), Λάιος, Λάκωνες, Μαμμάκυθος (diese beiden zweifelhaft oder überarbeitet), Μενέλεως, Μέτοικοι, Νῖκαι, Νὺξ μακρά, Ξάντριαι ἢ Κέρκωπες, Παιδάριον, Πείσανδρος (um Ol. 89), Περιάλγης (wenig jünger), Ποιητής, Πρέσβεις (um Ol. 97), Σκευαί, Σοφισταί, Συμμαχία (auch dem Kantharos beigelegt), Σύρφαξ, Ὑπέρβολος (um Ol. 91), Φάων (Ol. 97, 1.), letzteres mit parodischen Rückblicken auf das Gastmal des Philoxenus.

C. G. Cobet *Observatt. crit. in Platonis Comici reliquias, Amstel.* 1840.

22. Θεόπομπος Sohn des Theodektes (nach anderen des Tisamenus), seit Ol. 90 thätig, gehört in den Haupt-

stücken zur mittleren Komödie. Mit derselben theilt er Nachläfsigkeiten in der Sprache, wiewohl er stilistisch gewandt war, dann die parodische Darstellung von Mythen und die Schilderungen häuslicher Zustände, wobei gelegentlich Personen und Unsitten mit gemildertem Spott berührt werden. Seine Bruchstücke sind nicht ausgedehnt; von 20 erwähnten Dramen hat keins einen Ruf erlangt.

23. *Στράττις*, ein Dichter der mehr Witz und Eleganz als Tiefe besafs, verräth kaum noch eine Spur der alten Komödie, sondern gehört entschieden zur mittleren in derselben Weise wie Theopomp, und dichtete vermuthlich über Ol. 99 hinaus. Ihm werden 16 Dramen beigelegt, eine Zahl die vielleicht bis auf 19 sich erhöht; von einigen derselben war der Verfasser zweifelhaft. Mehrere scherzten mit Stoffen des Mythos oder mit Parodien des Euripides, wie *Μήδεια* und *Φοίνισσαι*, daneben hat ein Interesse das Charakterstück *Κινησίας*.

24. *Ἀριστώνυμος*, Zeitgenosse des Aristophanes, bekannt nur durch zwei Dramen, *Ἥλιος ῥιγῶν* und den weniger genannten *Θησεύς*.

524 25. *Ἀλκαῖος*, ein jüngerer Nebenbuhler des Aristophanes, schrieb zehn meistentheils aus Mythen gezogene Komödien; darunter bemerkenswerth *Κωμῳδοτραγῳδία*.

26. *Εὔνικος* (später *Αἴνικος* geschrieben) wird nur bei den Komödien *Ἄντεια* und *Πόλεις* genannt, welche man noch anderen beilegt.

27. *Κάνθαρος*, Zeitgenosse des Plato; man zweifelte wem von beiden das Stück *Συμμαχία* gehöre. Seine Dichtungen *Μήδεια* und *Τηρεύς* waren parodisch.

28. *Διοκλῆς*, angeblich aus Phlius, Dichter von *Βάκχαι*, *Θάλαττα*, *Μέλιτται*, zweifelhaft war *Κύκλωπες*.

29. *Νικοχάρης*, Sohn des Komikers Philonides, gehört entschieden in die mittlere Komödie; die Wahl mythischer Themen setzt eine parodische Behandlung voraus. Genannt werden acht Stücke: *Ἀμυμώνη*, *Γαλάτεια*, *Ἡρακλῆς γαμῶν*, *Ἡρακλῆς χορηγός*, *Κένταυροι*, *Κρῆτες*, *Λάκωνες*, *Λήμνιαι*.

30. *Νικοφῶν*, Sohn des Theron, jüngerer Zeitgenosse des Aristophanes, mufs in gleicher Weise für einen Dichter

der mittleren Komödie gelten. Genannt werden *Ἀφροδίτης γοναί*, *Πανδώρα*, *Σειρῆνες*, *Χειρογάστορες*. Sein Vortrag verräth selten poetischen Geist, zum Ersatz hascht er nach spafshaften und lächerlichen Wendungen.

31. *Φιλύλλιος* erscheint kaum noch als Mitglied der alten Komödie; seine Dürftigkeit läfst bereits einen tiefen Verfall in Kunst und Vortrag ahnen. Aus seinen Dramen wird weniges erwähnt, *Ἄντεια* und *Πόλεις* waren bestritten.

32. *Πολύζηλος* erlebte die letzten Zeiten der alten Komödie, ging aber in mythologischen Parodien (*Ἀφροδίτης—Διονύσου — Μουσῶν γοναί*) schon zur mittleren über; am meisten wird sein *Δημοτυνδάρεως* genannt.

33. *Σαννυρίων*, ein Spätling der alten Komödie, den namhafte Dichter verspotten; unter seinen wenigen Dramen finden sich *Γέλως* und *Δανάη*.

34. *Ἀπολλοφάνης*, Zeitgenosse des Strattis, Verfafser der Komödien *Δαλίς*, *Ἰφιγέρων* und *Κρῆτες*.

35. *Ἐπίλυκος*, Dichter des *Κωραλίσκος*.

36. *Εὔθυκλῆς*, Verfasser der *Ἄσωτοι* und der *Ἀταλάντη*. 525

37. *Δημήτριος*, Dichter der *Σικελία*, schrieb offenbar nach dem Schlufs des Peloponnesischen Krieges, wie

38. *Κηφισόδωρος*, dessen *Ἀμαζόνες*, *Ἀντιλαΐς*, *Τροφώνιος* und *Ὗς* genannt werden.

39. *Αὐτοκράτης*, wird als Verfasser der *Τυμπανισταί* genannt.

Nach diesen immer dürftigeren Figuren mangelt es auch hier nicht an leeren oder bedenklichen Namen, wie Arkesilas und Xenophon. Das ganze mühsam zusammengebrachte Verzeichnifs der alten Komiker schliefst mit Aristophanes. Wie dieser seine Kunstgenossen in schöpferischer Kraft und selbst in Zahl der Dramen übertraf, so besafs er eine gröfsere Vielseitigkeit in Ideen und Formen. Wer daher ein Verständnifs des komischen Organismus sucht, wer die Technik und die räthselhaften Pläne dieser kühnen Dichtung innerhalb sicherer Grenzen durchschauen will, mufs aus Aristophanes als dem typischen Vertreter seiner Gattung die Gesetze der komischen For-

menlehre ziehen, um so mehr als die vereinigten Fragmente der Komiker nach keiner Seite dafür ausreichen.

122. Charakteristik der alten Attischen Komödie.

1. Chor der alten Komödie. Gleich der Tragödie begann die komische Poesie mit einem Chor. Die Choreuten des Komikers waren ein augenblicklicher Verein von Freiwilligen, die für ein weltliches Spiel unter dem Schutz der Dionysischen Feier (p. 512.) sich versammelten, nicht aber in den Dienst der öffentlichen Andacht traten. Sie bedeuteten, wie schon der ansehnliche Kreis von 24 Personen (p. 101.) annehmen läfst, eine lustige Gesellschaft, welche von der Weinlaune des Kannenfestes oder des phallischen Aufzugs belebt und gleichsam durch den Gott zu heiteren Einfällen angeregt wurde. Das Werk einer solchen Versammlung waren Stegreiflieder, begleitet von sinnlicher Mimik, deren Zügellosigkeit mit den verrufenen Tänzen des Kordax in Einklang stand; dieser improvisirte Text, mit dem alle komische Dichtung anhob, enthielt zwar auch heilige Gesänge zum Lobe der Götter, sie waren aber untergeordnet und bei gröfseren Ruhepunkten. Wieweit nun jener 526 komische Chor an dramatischen Scenen und Charakterbildern sich versuchte bleibt uns verborgen, und wir finden nichts was entfernt als ein Vorspiel der dialogischen Gliederung erscheint, welche durch die von Kratinos (p. 577.) festgesetzte Dreizahl der Schauspieler fixirt wurde. Doch bezeichnet einen Fortschritt die Stellung des Chors, wenn er als Wortführer und Vertreter des Dichters selbst vor einem geneigten Publikum sprach und neben kleinen feierlichen oder heiter gestimmten Liedern dreisten Spott auf Personen und ernste politische Betrachtungen vortrug. Ein originelles Denkmal jener Redefreiheit ist der alten Komödie in der Parabase verblieben oder dem anerkannten Zwischenakt. Sie steht zwar mit der Kunst einer jüngeren Zeit im Widerspruch, da sie das Spiel unterbrach und die Spannung der dramatischen Illusion aufhob; aber der Dichter nutzte zumal im Zeitraum einer gereiften politischen Bildung gern dieses alterthümliche Vorrecht, um

sein Publikum zu verständigen. Sobald er am Schlufs der Exposition stand und sein Thema gründlich eingeleitet hatte, pausirte der Dialog; alsdann wandte sich der Chor, welcher am Gespräch auf der Bühne bisher theilnahm, stieg zu den Zuschauern herab (πρὸς τὸ θέατρον παραβῆναι) und gruppirte sich symmetrisch in der Orchestra. Der Vortrag des Chorführers empfahl zuvörderst die Wünsche des Dichters und setzte dieselben in ein günstiges Licht, zumal wenn er schüchtern aufgetreten oder zurückgesetzt war; dann aber folgte chorische Melik, abwechselnd religiös und politisch, indem sie die Götter des Staats anrief und mit gleicher Schärfe Personen jedes Ranges und die Politik des Tages besprach. Ein ähnliches Intermezzo kehrte noch in kleineren Formen bei längeren Pausen oder am Schlufs eines Aktes wieder, wann die Bühne frei geworden war, und beschäftigte die Hörer mit einer Reihe satirischer Bilder; aber nur die Parabasis, vor oder hinter die Mitte des Dramas gestellt, vereinigte die Choreuten und bildet ihren Mittelpunkt. Dieser Stillstand des Spiels oder die Digression von den poetischen Zwecken in die Gegenwart enthielt das Programm des Komikers, und vorzugsweise nahm der Koryphaeus für ihn das Wort. Selten befafst die Parabasis im gröfsten Umfang sämtliche sieben Glieder, welche die Grammatiker nennen; die vollständigste Form wandte sich nach einer Einleitung in wenigen Versen (κομμάτιον) zur eigentlichen oder engeren Parabasis, dem Vortrag des Koryphaeus, gewöhnlich in einem System anapästischer Tetrameter (ἀνάπαιστος), seltner in freien komischen Metra; hierauf kreuzte sich ein Paar antistrophi- 527 scher Gesänge (στροφή, ᾠδή) mit politischen Kritiken in zwei trochäischen Abtheilungen (ἐπίρρημα, ἀντεπίρρημα), welche durch die ἀντίστροφος getrennt wurden. Anfangs begnügte man sich mit der engeren Parabasis und einem raschen melischen Vortrag, πνῖγος oder μακρόν. Die Parabasis war ein glänzender Moment für den grofsen Dichter, wofern er seiner Aufgabe sich bewufst den Ernst des übernommenen Berufs mit Wärme verkünden und seine Zwecke rechtfertigen wollte: die Hörer gönnten ihm hier

ein vertrauliches Wort, und er durfte vor ihnen mit heiterem Selbstgefühl seines Werthes sich rühmen, sogar Anerkennung und den Sieg begehren, aber unter der Voraussetzung dafs er in patriotischem Geist und im Kampf für die höchsten Interessen seine Kunst vollkommen beherrschte. Jeden mittelmäfsigen Dichter schlofs eine solche Probe gediegener Persönlichkeit aus. Nächst dieser herkömmlichen Abschweifung besafs der Chor in der ausgebildeten, zum Kunstwerk erhöhten Komödie seinen festen und angesehenen Platz, für Gespräch und antistrophische Lieder, in genauer Beziehung zum Gang, bisweilen auch zu den Ideen des Dramas. Gelegentlich werden aus seinen Personen auch kleine Gruppen oder Nebenchöre gezogen, um für augenblickliche Rollen im Hintergrund der Scene (*Ran. Lysistr.*) zu dienen; etliche Mitglieder auf versteckten Plätzen spielten zur Aushülfe die kleinen Beiwerke (*παραχορηγήματα*) für Gesang und Dialog. Diese bewegliche Vielseitigkeit des Chors schrumpfte nach dem Sicilischen Feldzuge zusammen: die Choregie wurde wegen Unzulänglichkeit der Geldmittel beschränkt, die Vorliebe für politische Komödien schwach, die Choreuten blieben, worüber die Dichter (p. 100.) klagen, in Uebung und Kunstfertigkeit zurück, und begnügten sich mit Liedern eines geringen Umfangs als festlicher Reigen, weiterhin als blofse Sprecher des Bürgerthums aufzutreten. Die Parabasis wird flach (*Ran.*) und sie verschwand, sobald der Glanz der Melik erlosch; die Zahl der Chorgesänge beschränkt sich alsdann auf einen abgekürzten Vortrag. In unserem Text des Aristophanes fehlen sie zuletzt gänzlich, vielleicht aber wurden die jetzt lückenhaften Stellen durch eingelegte 528 Lieder ausgefüllt. Endlich figurirt der Chor (*Plut.*) müfsig oder gibt nur flüchtig seinen Beitrag zum Gespräch. Nachdem er auf diesem Punkt angelangt war, verlor der Chor, mehr noch als in der alternden Tragödie, seinen Werth für den Dichter. Hinter ihm lag die Herrlichkeit des idealen Lebens, in defsen Fülle die Komiker ihn für die Plastik eines gutgelaunten Karnevals erzogen hatten. Sie liefsen damals ihren Chor unter phantastischen Trachten

als Wespen Ziegen Vögel behaglich mit den Rollen der thierischen Natur spielen, und doch sollte dieser Versteck symbolischer Masken nur den Grundgedanken des Stücks einführen und seine kecken Anfänge begleiten. Denn im weiteren Verlauf und nach einigen kontrastirenden Wendungen, welche das Drama nahm, befreit sich der Chor so sehr von seiner künstlichen Hülle, dafs er den Wahn der Partei gewöhnlich (*Ach. Vesp.*) fallen läfst und mit wachsender Befriedigung die Tendenz des Dichters vertritt. Der Chor wechselt daher nicht selten die Rolle: nur im Anfang schützt er die Thorheiten der Attischen Welt, wenn er aber durch den Umschwung sich ernüchtert, wird er der dichterischen Kritik geneigt, und folgt dem Komiker als sein Doppelgänger mit guter Laune bis zu den kühnen Höhen des phantastischen Baus. Weit seltner ist der Chor blofs ein plastischer Ausdruck der Tendenz, welche der Dichter zur Anschauung bringen und bekämpfen will (wie *Pax* und *Nubes*), am seltensten (*Equ.*) tritt er als erklärter Parteimann für den Dichter in die Handlung ein. Die Bedeutung des Chors wechselt daher merklich, und die mannichfaltigen chorischen Partien konnten einen nur bedingten Aufschlufs über Kombination und Absichten der Komödie geben.

2. Form der alten Komödie. Mit dem Standpunkt dieser Komödie, welche mitten in der Gesellschaft stand und aus ihr hervorging, mufste sich eine geistesverwandte Form in Stil und Metrik verbinden. Ihr Stil und Sprachgebrauch war eine so neue Schöpfung als zum gröfseren Theil ihr Versbau: beide Meisterstücke des Attischen Genies und guten Geschmacks. Die späteren Sophisten bewunderten die Reize dieser geistvollen Sprache, deren Phrase sie sich aneigneten und emsig wiederholen, die Grammatiker erkannten sie für kanonisch und gehen auf ihre Beobachtung zurück als einen sicheren Mafsstab in den Fragen der Wissenschaft. Ueberliefert war hier der Komödie nichts, und sie sollte die Mitte zwischen Extremen finden, dem in künstlichem Haushalt abgeschlofsenen tragischen Pathos und der formlosen Volksrede. Die

Rede des Attischen Lebens war ihr durch den Standpunkt der Gattung gegeben, und auf diesen Boden wies sie der 529 ochlokratische Stoff; soweit durfte sie sogar ein idiotisches Element verwenden; die gesetzliche Darstellung der volksthümlichen Form und ihren dichterischen Stil zogen die Komiker aus der Schule der Tragiker. Zwar blieb ihnen die dort fixirte Phraseologie und höhere Färbung der Worte fremd, aber die jüngeren Tragiker waren ihnen entgegengekommen, da sie den glossematischen Bestandtheil auf ein kleineres Mafs herabsetzten und aus dem Atticismus der feinen Gesellschaft den Kern ihrer Diktion entnahmen. Ihr Ton wurde leichter, ihre Rede fafslich und der Dialog flüfsig: sie vermittelten die Poesie mit dem Vortrag des Lebens. Hier fanden die Komiker praktische Methoden des Stils, und sie haben diese formale Schule, wie wir von Aristophanes (p. 417.) hören, nicht verschmäht; sie nutzten jene Normen des korrekten Ausdrucks, um den Volksgebrauch kritisch zu sichten und mit eigener Erfindung fortzubilden. Aufserdem boten ihnen die Tragiker ein unerschöpfliches Element, welches unmittelbar im natürlichen Gegensatz der Formen gegeben war, die Parodie. Als Darsteller einer Gattung, welche die Tonleiter vom lächerlichen Spott bis zum tiefen Ernst ununterbrochen durchlief und den Stachel der Satire gern hinter einer scherzhaften Maske verbarg, machten diese Komiker (p. 547.) von parodischen Reminiscenzen den wirksamsten Gebrauch, und geistreiche Kritiken der Uebertreibungen im erhabenen Pathos oder Anspielungen waren ein wesentlicher Schmuck ihres Haushaltes. Sie durften hier einem in aller Poesie geschulten Publikum (p. 127.) vertrauen, denn es besafs wie kein zweites ein sicheres Gedächtnifs für das edle Dichterwort, zumal für Wendungen und Sprüche der Tragiker, und wufsten mit nicht geringem Geschick ein heiteres Spiel der Bildung feinen Geistern zu bereiten, welche die Differenzen des Stils und die Verstöfse gegen den guten Geschmack begriffen. Ihre Parodie berührt selten, am ausführlichsten in Orakel-Scenen, die Formel des Epos, welche von den naiven Zuständen des heroischen Zeitalters

auf alltägliches Leben oder in eine verkehrte Welt übertragen durch feierlichen Ton und ihre Beständigkeit mit der Praxis des Denkens und Redens reizend kontrastirt und das reine behagliche Gefühl entgegengesetzter Kulturstufen erweckt. Ein anmuthiger Beleg ist die Reproduktion am Schlufs des Aristophanischen Friedens. Aber die Parodie der Tragödie (p. 207.) stand näher und war ergiebiger: dort wurde die volle Differenz zweier Gattungen in Form, Pathos und Humanität empfunden, vor allen auf dem ganzen Sprachgebiet bis in prosodische Kleinigkeiten herab; auch mufsten die gleichzeitigen Aufführungen der Tragödien und Komödien an denselben Theatertagen das Bewufstsein des Gegensatzes lebendig erhalten. Indem also die Komiker naturgemäfs zur Kritik der nachbarlichen Dichter sich aufgefordert sahen, ergetzten sie das Attische Publikum, welches am geistreichen Spiel mit Reminiscenzen und Travestien damals (p. 544.) ein warmes Interesse nahm; sie boten ihm eine Fülle des parodischen Stoffs und launigen Witzes, namentlich in überraschenden Kontrasten zwischen Inhalt und Form, und diese lächerlichen, mit leichter Hand verstreuten Scherze konnten um so sicherer gefallen, je harmloser und frei von Zwang oder persönlicher Bitterkeit sie in den Dialog eingeflochten wurden. Aristophanes hatte besonders für Euripides ein treffliches Gedächtnifs, und er wird nicht müde bis in entlegene Winkel seiner Rhetorik ihm nachzugehen und die charakteristischen Formen der Gedanken anzumerken. Vor allem aber besafsen die Komiker einen Schatz an der Attischen Gesellschaft, welche damals in der Blüte des feinen Verkehrs und der frischen Lebendigkeit stand. Ihr Ton wies die rechte Mitte zwischen flacher Eleganz und plattem Wort; in jener Mitte fand der Scharfblick der komischen Meister das gediegene Korn des volksthümlichen Sprachschatzes. Der Dialog hat alle Reize dieser formalen Kunst entwickelt, und auf dem Standpunkt des demokratischen Lebens eine Fülle der Phantasie, des bildlichen Ausdrucks und der verwegensten Wortbildnerei mit dem praktischen Bedarf der Unterredung gemischt: ein Vorläufer jenes vielgestaltigen Dialogs der

gebildeten Kreise, welchen Plato später im Geiste der Wissenschaft zur Vollkommenheit führte. Das Gespräch der alten Komödie vereinigt Urbanität mit energischer Keckheit, die Diktion besitzt beim Anschein sorgloser Leichtigkeit ein strenges Mafs und abgewogene Proprietät, eine schulmäfsige Sorgfalt bis in die prosodischen Observanzen und im syntaktischen System, der Attische Dialekt ist dort rein und (mit wenigen Freiheiten in den seltnen Versmafsen) konsequent behandelt, endlich glänzt die Phraseologie durch ein frisches originales Gepräge, durch Reichthum und Geschmeidigkeit, Eigenschaften welche die Bewunderung aller Zeiten erregt, die Studien der Sammler, Lexikographen oder Nachahmer (§. 85.) in Bewegung gesetzt haben. Nach allen Seiten vermochte die Form noch in leiser Schattirung sich dem Gedanken anzuschmiegen und ihn zu voller Wirkung zu bringen. Kein geringes Talent zeigt die Kühnheit der 531 Wortbildung, in Ableitungen und in lächerlicher, oft parodisch tönender Zusammensetzung. Der komische Sprachschatz wurde reich und vielseitig genug um in gleicher Schärfe dem Ausdruck der feinen Bildung und den Anschauungen des weltlichen Lebens zu dienen, namentlich in den durch zarten Duft hervortretenden chorischen Theilen; auch hat die Bedeutsamkeit der Wörter sich erweitert und vertieft. Ueberall wird die Form durch den kecken Gebrauch des Bildes gefärbt und belebt; eine Seite dieser Bildlichkeit war die Neigung zur Symbolik oder zu der typischen Bezeichnung, welche den reichsten Stoff aus den Charakterzügen der damals bekannten Persönlichkeiten zog. Leider sind solche Streiflichter und Abbreviaturen, welche wol die Zeitgenossen geniefsen und richtig deuten konnten, in vielen Fällen ein Problem der Erklärung, und sie bleiben den Neueren, wie mehrmals den alten Exegeten, häufig mifsverständlich oder dunkel. Im allgemeinen darf man sagen dafs Freiheit und Gesetz im Sprachgebrauch der alten Komiker zur vollkommenen Harmonie gelangt sind. Von der Eigenthümlichkeit der Meister waren aber starke Differenzen und Abstufungen in der sprachlichen Form unzertrennlich: sie blieben niemals in Fleifs und Talent

sich gleich, mit jedem Jahrzehnt der Demokratie wechselten die Leistungen des komischen Stils, und die Mehrzahl liefs seit Ol. 92 fortwährend in Strenge der Arbeit nach. Zur Güte der Rede kam noch die rhythmische Komposition, und aus dem plastischen Verein beider erwuchs ein schöner künstlerischer Organismus. Der komische Vers sollte mit gröfster Flüfsigkeit die Gangarten einer vergröberten zwiespältigen Welt darstellbar machen und begleiten, in seinem Rahmen bewegte sich ein Gemisch von Dichtung und Prosa: der Rhythmus des Dialogs war daher ein täuschendes Mitteldung zwischen Metrum und alltäglicher Form. Vor anderen mufste der iambische Trimeter, um den Schein der Konversation nachzuahmen, seine Mafse bis zur äufsersten Lockerheit verflüchtigen, und unter allen Auflösungen der dreisylbigen Füfse seine Kunst verbergen: nur ein geübtes Ohr konnte hinter dem läfsigen Gange die sorgsame Wahl, die genaueste Beobachtung des Ebenmafses und den feinen Takt einer untadelhaften Technik wahrnehmen, namentlich in den mit fester Hand gearbeiteten Stücken vor Ol. 90. Zum Trimeter gesellt sich eine Fülle von Versmafsen, welche Schönheit und Wohlklang auszeichnen; jedes hat sein eigenthümliches Recht, seinen Platz 532 und seine Bestimmung für Gespräch oder chorischen Vortrag. Je höher ihr Schwung, desto gröfser die Sorgfalt und Sauberkeit; neben so vielen anmuthigen und lebhaften Rhythmen, welche der gründlichsten Regel unterworfen sind, deren einige besonders aus der Klasse der Polyschematisten nach ihren Erfindern oder glücklichsten Bildnern (*metrum Cratineum*, *Eupolideum*, *Pherecrateum*) benannt werden, erfreut durch musikalische Pracht und Würde der anapästische Tetrameter, welchen Aristophanes meisterhaft in längeren, fast systematischen Demonstrationen beherrscht. Dem raschen Wechsel der Scenen und des Vortrags entsprechend lafsen die Dichter diese Rhythmen vom feierlichen Ernst zum satirischen Muthwillen umsetzen; doch wird der Einklang zwischen Form und Inhalt nirgend verletzt. Im Bewufstsein dafs die Kunst den Schein der Willkür und des Naturalismus leise verhüllen sollte, haben sie Fleifs und Erfindsamkeit ge-

steigert; sie bedurften einer solchen Strenge, da die Wirkung des komischen Gedichts von geschickter Recitation abhing.

3. Charakter und Idee der alten Komödie. Ueber Standpunkt und Ziele der Komödie konnte nur die Mitwelt, unter deren Augen diese Gattung erwuchs, vollständig und unbefangen urtheilen. Sie fiel in einen welthistorischen Moment der Griechischen Nation, der niemals wiedergekehrt ist; im Einvernehmen und in warmer Sympathie mit eigenthümlich gestimmten Zeitgenossen aufgekommen wurde sie nur von diesen begabtesten aller Kunstrichter, welche jedem Ton und Wink ihrer Dichter mit ganzer Seele lauschten, im Ganzen genofsen und in jedem bedeutsamen Zuge begriffen. Mit dem Sturz der Attischen Hegemonie war ihre Zeit vorüber, und sie verschwand von der Bühne; den nachfolgenden Jahrhunderten erschien sie fremd und ungeniefsbar, oder sie verkümmerten sich jedes Verständnifs, indem sie die nur gelesenen Dramen ohne Rücksicht auf das Publikum und den Gesichtskreis eines längst entschwundenen Zeitraums nach dem Mafs der jüngeren Komödie beurtheilten. Man war längst an Moral und Aussprüche der praktischen Lebensklugheit, an Geschliffenheit und feinen Anstand im Lustspiel gewöhnt, man vermifste die Spannung eines versteckten, durch Intrigue bedingten Plans und die zum Ziel drängende dramatische Bewegung, während die Kühnheit einer politischen und phantastischen Dichtung von allen gangbaren Vorstellungen 533 abwich. Zuletzt erscheint es nicht auffallend dafs ein moralisch gestimmter Leser wie Plutarch den Ruhm der alten Komiker zweifelhaft fand und wenig mehr darin wahrnahm als boshaften Witz und schmutzige Possen. Ein ungünstiges Vorurtheil gegen Dichter, welche der Konvenienz so schroff widersprachen und den Ansprüchen an den dramatischen Künstler wenig zu genügen schienen, erhielt sich bis in die neuere Zeit, und man mochte nur jene glänzenden Eigenschaften anerkennen, die nicht verborgen waren, den genialen Geist und die Meisterschaft der Form. Allein diese mifsverstandenen Dichter, welche mehrmals hervorheben dafs sie Ernst mit Scherz gemischt (σπουδαῖα καὶ

γελοῖα) zum Gefallen des Denkers wie des Lachers auf die Bühne bringen, deuten auf einen Standpunkt nicht oberflächlicher Art. Nur darf man dort kein Gegenstück zur Tragödie suchen. Zwar bildet die Form des parodischen Spiels entweder mit Dramen des Euripides oder mit überschwänglichen, durch glücklichen Kontrast ergetzenden Phrasen einen polemischen Gegensatz, aber die Komiker haben aus der Tragödie lange Zeit keine Themen oder Motive gezogen, und nicht einmal die Sikelioten, wiewohl mit der Travestie der Mythen vertraut, waren einer tragischen Dichtung gegenüber getreten. Wie sehr nun auch beide Gattungen durch den Geist der Kunst und ihre Dramaturgie sich scheiden, so laufen doch ihre Zwecke nicht so weit aus einander, dafs der Gegensatz der Komödie bis zur systematischen Kritik jener Poesie sich geschärft hätte: denn beider Charakter war ideal, durch einen sittlichen Hintergrund und den Ernst des Lebens bestimmt. Wenn die Tragödie nach dem bleibenden ethischen und religiösen Grund im menschlichen Leben forschte, so werden die herben Kritiken jener Komödie, welche die Gegenwart des Attischen Staats im ganzen Gebiet der Persönlichkeiten und Unsitten trafen, von patriotischem Interesse geleitet. Ihr Ernst verbirgt sich unter lächerlichen Kontrasten und wird zwischen den Zeilen gelesen. Aber ihre Quellen flofsen 534 aus der reinen Volksherrschaft und den Auswüchsen der Ochlokratie, deren Organ und reifste Frucht sie unter poetischen Formen war. Aus der ochlokratischen Umwälzung gingen naturgemäfs Objekte, Methoden und Ziele der komischen Darstellung hervor, und der Bau dieser streitbaren Dichtung vertrug sich allein mit den Stimmungen und Zuständen im damaligen Athen.

Die alte Komödie hatte daher einen politischen Charakter, und ihr Schwerpunkt lag in den öffentlichen Interessen. Sie verwaltet das Amt einer politischen Censur oder Opposition, indem sie zum ersten Male, gleichsam als ein edles Pamphlet oder Parteiblatt, mit unbeschränkter Parrhesie (p. 582.) die öffentliche Meinung vertritt. Ihre Dramen beleuchteten die Tagespolitik und das Gesamt-

leben des Staats in einem bedeutenden Moment, welcher die Gegenwart nach allen Seiten abspiegelt. Aus der Gegenwirkung charakteristischer Figuren und Gruppen sollte sich ein symbolisches Gemälde der Gesellschaft zusammensetzen, und der Dichter, dessen Blick auf den nah und fern liegenden Erscheinungen seiner Welt ruht, verstreut dafür eine kaum zu berechnende Fülle von Thatsachen und Zügen. In diesem Boden wurzelte die Komödie, doch fafste sie nicht auf einmal den Gedanken einer Kritik und polemischen Charakteristik, noch langsamer fand sie den rechten Ton; erst nachdem sie die Herrschaft über ihre Kunstmittel gewonnen, lernte sie tiefen Ernst in ein phantastisches Gewand mit unerschöpflicher Laune hüllen. Athen und eine stoffreiche Zeit gewährten jeden wünschenswerthen Gehalt. Sie zog ihre Themen aus der reichsten städtischen Gesellschaft und ihren widersprechenden Elementen; die wahre Komödie bedurfte der socialen Gegensätze, wie sie nur in grofsen Städten sich kräftig auszubilden vermag, und während sie Selbstgefühl von ihrem Publikum forderte, durften auch ihre Dichter keine Zaghaftigkeit kennen. Sie gedieh am schönsten in einer Gegenwart voll von Bewegung und Widersprüchen, sie nährte sich vom Augenblick, um auf ihn energisch einzuwirken: nichts konnte gegenwärtiger, subjektiver oder plastischer als diese politische Komödie sein. In Athen hätte daher kaum ein in mythische Figuren gekleideter Schwank nach Art des Epicharmus genügt, oder die scherzhafte Zeichnung von Sitten und bürgerlichen Zuständen für einen lächerlichen Zweck; auch konnte die Lust an persönlicher Archilochischer Satire (p. 548. 576.) nicht lange dauern, von der die beifsenden Angriffe der älteren Komiker auf Perikles und andere hervorragende Männer manche Probe geben: diese Weise der Polemik hat man weiterhin auf ein Mittel der komischen Technik herabgesetzt. Je mehr aber die Gelüste der Ochlokratie mit wachsender Leidenschaft in alle Verhältnisse des Lebens eindrangen, bis sie beim Untergang der Attischen Macht sich erschöpften, desto rascher nahm die Komödie ihre Richtung auf Reflexion und Kritik in grofsem Stil.

Sie zog die volleste Nahrung aus einem üppigen Boden, und man erstaunt nur dafs ihr in solcher Lebensluft, die den Idealen und Stimmungen einer erhabenen Dichtung wenig günstig war, einige Jahrzehnte hindurch genug Muth und ernster Sinn blieb, um einen feinen Kunstbau mit gründlichem Fleifs daran zu wenden. Aber der reichlich und unter einem Wechsel von Formen zuströmende Stoff konnte wol jeden erfindsamen Dichter reizen. Denn in wenigen Jahren hatte die zuchtlose Pöbelherrschaft den Kern des gediegenen Volksstammes ausgehölt, den Geist seiner Traditionen erschüttert und die Möglichkeit einer besseren Zukunft aufgehoben; alle Bürgertugend und gesunde Politik verzehrten die kleinlichen Interessen der Regenten und der mit ihnen regierenden Volksgemeine. Diesen ochlokratischen Staat übernahm ein Schwarm arglistiger Demagogen aus den unteren Ständen, zum Theil verrufene Personen ohne Charakter und Bildung; neben ihnen wirkten wetteifernd die Lehrer des Atheismus, fanatische Priester des einheimischen oder Asiatischen Aberglaubens, Männer der Wissenschaft und Wortführer der sophistischen Bildung. Kein Theil der Oeffentlichkeit oder des Privatlebens blieb von den Leidenschaften der Subjektivität und Selbstsucht unberührt. Aus dieser fast unberechenbaren Summe der Neuerungen und der Entartung, wodurch alles Positive verflüchtigt wurde, wählten die Komiker ihre Themen und Bilder einer verschobenen Welt. Indem sie nun den farbenreichen Stoff im Wechsel der Eindrücke zu fixiren ver- 536 suchten, wollten sie keineswegs in der Weise des Sittenmalers eine Reihe von Krankengeschichten aufnehmen. Sie haben zwar eine Fülle des Details beobachtet, welches die späteren Sammler und Forscher der Alterthümer eifrig ausziehen, und auf jede Seite dieser selbsterlebten Welt gemerkt, als ob ihnen erschöpfende Vollständigkeit am Herzen lag; ihrem scharfen Auge schweben überall selbst winzige Figuren und Züge vom entlegensten Gebiete vor. Sie zeichnen unabläfsig, in kurzen Strichen oder mit vollen Gruppen, die Unpolitik und Anarchie des Staats, die leitenden und dienstbaren Staatsmänner samt ihrem kleinlichen System,

die Herabwürdigung der Bürger in der Oeffentlichkeit, in der Volksversammlung und im Gerichtswesen, die Verderbnifs des Volkscharakters in der Familie, den Verfall der edlen Sitte, die Lockerung der nationalen Bande, die Schwächen der Dichter und die Seichtheit der häufigen Dichterlinge, die Zuchtlosigkeit in Religion und Erziehung, in Ständen und Geschlechtern. Soweit galt jene Komödie schon im Alterthum mit Recht als der helleste Spiegel der Attischen Welt. Allein diese massenhaften Bilder aus dem damaligen Leben sind nur Skizzen und werden ohne den Anspruch auf geschichtliche Treue phantastisch gefärbt; sie dienen eben als Mittel für einen höheren dichterischen und sittlichen Zweck. Schon die Sorgfalt mit der sie ausgewählt und künstlerisch verarbeitet sind, verräth dafs die Dichter kein blofs geistreiches Spiel für augenblicklichen Genufs erstrebten. Wenn sie gleich keine Moral und Nutzanwendung vortragen, noch weniger praktische Sentenzen liefern, so kann doch niemand an ihrer Meinung und Absicht zweifeln, da sie niemals ihren Abscheu vor den Unsitten der Gegenwart verhehlten und ihren Tadel unmittelbar in herben Worten aussprachen. Aber ihr warnendes Urtheil über die Krisen des Staats verbirgt sich im Rückhalt ihres Plans und in der paradoxen Erfindung; wer daher die poetischen Motive zu begreifen sucht, mufs in die gleichzeitigen Begebenheiten und politischen Entwürfe zurückgehen. Diese Komiker liebten ihr Vaterland, und als eifrige Patrioten, welche der wachsende Verfall nicht ruhen
537 liefs, und erwärmt von den glänzenden Erinnerungen an die Grofsthaten Athens fordern sie die Rückkehr zu der Sittlichkeit und ehrenhaften Politik der Vorgänger. Für einen freien Ueberblick, dem alles Detail sich einfügte, wählten sie nun den Standpunkt, welchen feine Kunst und sittliche Bildung gleich sehr empfahlen, eine Mitte zwischen praktischer Moral und herber Satire, wo der Dichter hinter den objektiven Zuständen sich verbarg und kaum anders als in Parabasen vortrat.

Unter den Hellenen machten damals die Komiker den frühesten Versuch in humoristischer Poesie; sie schilderten

ihre wirre Zeit nicht in den Grenzen der gemeinen Wirklichkeit, sondern mit Umrissen einer verkehrten und verschobenen Welt, worin grofs und klein in völliger Gleichheit und äufserster Ungebundenheit einen tollen Karneval spielt. Diese Komödie wirkt dafür mit dem Element der **Phantasterei** und den Rechten der **Inkonvenienz**. Beide verknüpft ein fein gewebtes Band, der stets gegenwärtige **Witz**, der mit unglaublicher Leichtigkeit alle Seiten der Sinnlichkeit streift und seinen bunten Stoff mit Grazie beherrscht. Er fühlt sich durchaus heimisch in einer gaukelnden Welt, deren Personen nichts von Gesetz und Recht, von politischen Schranken und vernünftigen Zwecken wissen, denen aller Einklang eines sittlichen Charakters, jede Differenz oder Abstufung fehlt, soweit eine Verschiedenheit moralischer Werthe vorkommt. Die Figuren der Komödie sollten eben hohl erscheinen, aber ihre Nichtigkeit und innere Leere wird erst durch frazenhafte Zeichnung oder **Karikatur** in äufserster Schärfe hervorgehoben. Nur sind einige der kernigen historischen Züge bei namhaften Individuen hiefür treu bewahrt, der geschichtliche Typus bleibt bis auf einen Grad unverkennbar, und mit Kritik kann der Geschichtforscher dort manches Detail entnehmen, wofern er nicht mehr als einen wahrhaften Grundton in den Besonderheiten der historischen Tradition begehrt, die bei den Zeitgenossen umliefen. Sieht man aber auf ihre Form und Zeichnung, auf ihre Weise zu handeln und zu denken, so sind die komischen Figuren verzerrt und aufgetrieben. Denn diese Komödie hebt und schärft das Gefühl einer unschönen Welt durch manchen groben Pinselstrich, wie sie durch märchenhaftes Kostüm die hervorstechenden Personen als Masken und Symbole der analogen Gattung auszeichnet; bisweilen fliefsen sogar, wie beim Aristophanischen Sokrates, die Züge geistesverwandter Männer zusammen, und was der individuellen Richtigkeit verloren geht, das gewinnt der Plan durch ideellen Reichthum und die Kraft der typischen Darstellung. An der Mehrzahl ihrer Figuren übten nun die Komiker den grofsartigen Kunstgriff, dafs sie die geistige Häfslichkeit durch Vergröfserung

538

deutlich, durch grelle Farben und gehäufte Schatten widerwärtig machten; denn hiedurch erreichten sie was ihnen höher stand als jede berechnete Moral, dafs der ernste Zuhörer vom schlechten und unwürdigen Treiben der Gegenwart sich abwandte, dagegen den Patriotismus der Vorzeit zu Herzen nahm und eine Sehnsucht nach der verlornen Harmonie des Attischen Lebens empfand. In der Zeichnung ihrer Zeitgenossen war die Komödie wenig parteilich: da sie keinen schont, so macht sie keinen Unterschied zwischen Oligarchen und Führern der Volkspartei, sie zieht auch den geringfügigen Pöbel und verrufene Plebejer vor ihr Gericht, aber sie verweilt am liebsten und gründlich nur bei den hervorragenden Männern; auch befafste sich der edelste Theil ihrer Parodie vorzugsweise mit den ausgezeichneten und beliebten Vertretern der Poesie. Kurz sie behandelt die Krankheiten und fressenden Schäden ihrer Zeit in einer gleichartigen Methode durch scharfe Heilmittel und ätzenden Stoff: sie schärfte das Urtheil und weckte das sittliche Gefühl. Für einen solchen Zweck wird die sinnliche Natur des Menschen mit ihren Gelüsten und ihrer derben Leibhaftigkeit enthüllt, in nackten muthwilligen Schilderungen gemalt; die Dichter gestatten sich den Vortrag in empfindlicher Rede, dem gesellschaftlichen Anstand und dem feinen Gefühl zuwider, mit schmutzigen Wörtern und widrigen Bildern (*αἰσχρολογία*) zu färben. Einen verführerischen Kitzel konnte niemand hinter dieser herben Arznei der *γελοῖα* suchen; der Eindruck so kräfti-
539 ger Mittel ist abschreckend und sie dienen keinem zweideutigen Motiv im Geiste der jüngeren Komödie; weit eher kann man eine gesunde Sinnlichkeit selbst in ihren kecksten Schilderungen wahrnehmen. Dafs aber der Schmutz ein schroffes Kunstmittel auf dem idealen Standpunkt dieses Lustspiels war, das erhellt aus dem Kontrast ernster Scenen und strenger Gesinnungen, welche hohen Sinn athmen und von männlicher Würde zeugen; auch hierin verfährt sie reiner und ehrlicher als ihre Nachfolger, wenn man die geschliffene, mit der Verderbnifs spielende Komik einer späteren Zeit daneben stellt. Mögen nun immer die

Farben der Obscenität in Ausdrücken und Scenen, namentlich der letzten Dramen des Aristophanes, stärker als uns lieb ist aufgetragen sein, so verlieren sie sich doch in der unglaublichen Fülle des komischen Gemäldes.

Mit dem Reichthum des Stoffs verband sich eine seltne Kühnheit der Erfindung. In der Welt der Komiker strebt eine chaotische Fülle von Kräften aus reiner Willkür und ohne jede Berechnung, auf möglichen und unmöglichen Wegen, zu phantastischen Zielen. Das Gelüst eines guten Atheners mag dem nüchternen Verstand träumerisch und märchenhaft erscheinen, auch das unglaubliche wird ihm gewährt: wer den Krieg verabscheut, kann für seinen eigenen Bedarf den Frieden aus Sparta holen oder vom Himmel herab erlangen. Was einer will, das vermag er auf diesem Schauplatz, das läfst ihn der Komiker aller Logik und bürgerlichen Ordnung zum Trotz erreichen. Dem Unsinn blieb unverwehrt die Schranken der Unmöglichkeit zu durchbrechen. Es gehörte nun unter die glänzenden Vorrechte der alten Komödie, dafs sie die Gesetze der Wirklichkeit aufhob und an deren Stelle die scherzende Willkür allein aus dem unerschöpflichen Vermögen der Phantasie treten liefs. Ganz im Gegensatz zur neueren Komödie, welche voll von Plan und Zweckmäfsigkeit war, schien sie keinen Zweck zu kennen, am wenigsten sich daran zu binden; sicher bezweckt sie weder Lehre noch Moral, um so weniger als sie der ernsten Absicht keinen Raum gibt, und die Gesetze der prosaischen Wirklichkeit sind ihr fremd. Doch gerade diese Thaten und Charaktere der komischen Welt, welche sich in ihrer unendlichen Sicherheit und Heiterkeit einem grenzenlosen Selbstvertrauen überläfst, um an dem Ziel ihrer ungeheuren phantastischen Entwürfe das volle Mafs ihrer Unfähigkeit anschaulich zu machen, boten unmittelbar dem denkenden Zuschauer, wenn ihm poetischer Sinn und politisches Urtheil nicht versagt war, den Schlüssel zum Verständnifs seiner Gegenwart und ihrer Kehrseite. Aber auch beiläufig wiesen die grofsen Dichter mitten in den kühnsten Satiren auf einen idealen Hintergrund, und erinnerten ihre 540

Mitbürger an die gesunde Vergangenheit der Nation. Soweit hatten sie hinreichend dafür gesorgt dafs auch ihre schneidenden Kritiken und überschwänglichen Phantasiestücke, denen bisweilen der gemeine Menschenverstand abhanden zu kommen schien, richtig begriffen und mit stiller Nutzanwendung geduldet wurden: wie wenn Aristophanes das Mifsgeschick des Staats, der durch Leichtsinn und Unvermögen der Männer zerrüttet und eine Beute jeder Willkür geworden ist, dadurch empfindlich macht und seine Hörer zur Einsicht zurückführt, dafs auch die Weiber einmal den Versuch wagen zu Vertretern des Gemeinwohls sich aufzuwerfen. Die Komödie war hierin der Widerschein der Ochlokratie und ihres zuchtlosen Geistes. Dem Anschein nach wollte sie der Laune des Volks einen freien Spielraum geben und mit ihm scherzen, aber gleichsam in der Rolle des fürstlichen Hofnarren und unter dem Schutz des Dionysischen Festes rügt sie seinen Leichtsinn, seinen Mangel an Ernst und Selbständigkeit, wenn sie gleich ihm Geist und schönes Talent nachrühmt. Durch das unbegrenzte Recht der Phantasterei werden alle Personen einander gleich gemacht, Götter und Menschen treffen in einer karikirten Familie zusammen, selbst der Gott des Festes Dionysos mufs zu niedrigen Rollen sich herabstimmen, die Gesetze des Raumes und der Zeit lafsen sich keck überspringen, und die Oertlichkeit wechselt nach Belieben zwischen Ober- und Unterwelt, Himmel und Erde. Dem Zauber der Einbildungskraft wird vieles möglich, denn alles gelingt in kürzester Zeit und mit dem geringsten Aufwand der Mittel. Zugleich erhellt ihr Mangel an Kausalität und nothwendigem Zusammenhang: dies der Grund warum die Welt der alten Komödie, die keinen Verband von Ursachen und Wirkungen anerkennt, sondern Reihen phantastischer Scenen von Stufe zu Stufe mit üppiger Laune durchläuft, einen strengen kunstgerechten Plan entbehrt, und weder Intriguen in den Hintergrund legte noch überraschende Katastrophen zuliefs. Selbst wo die Handlung an einen Wendepunkt gelangt, wie wenn der glückliche Fund der Friedensgöttin oder des Plutos zwei Parteien

einander entgegen stellt, da treten kontrastirende Gruppen nur in harmlosem Parallelismus sich gegenüber; dem Dichter genügt dafs er (wie Acharn. oder Pax) mit dem behaglichen Gefühl einer aufdämmernden besseren Existenz schliefsen darf. Aufserdem gewährt ihm die Freiheit seiner phantastischen Kunst einen bequemen Spielraum, um aus lustiger Erfindung die Scenerie mit Beiwerken auszufüllen und über das nöthige Mafs hinaus zu dehnen: daher ist der Fortgang einer verlornen Komödie nicht mehr aus den vorhandenen Fragmenten mit voller Sicherheit herzustellen. Was uns aber nach Abzügen des Ueberflufses in einem so wenig strengen Plane bleibt, das ist der Grundton eines trotz aller persönlichen Polemik heiteren und unverfänglichen Spieles, welches mit vernichtendem Witz gleichsam einen wirren Traum beleuchtet, zuletzt ohne Bitterkeit und Galle (*ἀνώδυνον αἶσχος*) den Ernst der höchsten Interessen vergegenwärtigt. Auch der Chor welcher so verschiedenartigen Themen und Gedanken (p. 598.) dient, enthält eine Blütenlese der entgegengesetzten Stimmungen, in denen Scherz und beifsende Kritiken mit ernsten Erörterungen wechseln; hinter allen Sprüngen und bunten Ausfällen stand ein sittlicher Sinn, der weder in Politik und Gesellschaft noch in der Kunst einen ungelösten Mifston vertrug. Die Zeitgenossen mochten nun in den Geist und Reichthum dieser komischen Dichtung eindringen, weil sie Sympathien und ein volleres Verständnifs zu den Zerrbildern der ochlokratischen Welt mitbrachten; aber die Leser in sehr unähnlichen Jahrhunderten haben, wenn sie vielleicht die Fülle der Kunstmittel und den genialen Witz bewunderten, nicht nur Einheit und Harmonie sondern auch in Situationen und Ausdruck diejenige Schicklichkeit vermifst, von der sonst keine poetische Gattung abwich, und am wenigsten konnten sie mit der vom Herkommen abspringenden Dramaturgie sich befreunden, welche den bündig und logisch fortschreitenden, mit keinem Gesetz der Wahrscheinlichkeit streitenden Gang verschmähte. Man hatte längst in die fafslichen Formen der jüngeren Komödie sich eingelebt; vollends erschien dem späteren Geschlecht die For-

derung an den kunstsinnigen Leser zu grofs, dafs er mühsam dem Grundgedanken des Dramas nachspähen und zwischen den Zeilen lesend die verborgenen Absichten des Dichters ergründen sollte. Denn nur selten mag dieser das Ziel seines phantastischen Gemäldes so, wie der Schlufs der Ἱππῆς thut, in deutlichen Worten formulirt haben. Endlich wenn die hohe sittliche Bedeutung einer patriotischen Dichtung nicht völlig verkannt wurde, so ging doch eine künst-542 lich verhüllte Kritik der in das Staatsleben eingedrungenen Anomalien und Krankheitstoffe weit über den Gesichtskreis der gemeinen bürgerlichen Praxis. Soweit mögen wir immerhin das Vorurtheil der nicht antiken Welt anerkennen, wenn ihr die Voraussetzungen der alten Komödie fremd und unfafslich erschienen.

Dies waren im allgemeinen die Grundzüge jener alten Attischen Komik; ihre Methoden und Spielarten macht uns allein Aristophanes anschaulich. Die nachfolgende Charakteristik des grofsen Meisters (§. 123,2.) dient daher als Ergänzung, wenn man die Kunst der Komiker in konkreten Bildern sich vergegenwärtigen will.

1. Chorlieder: Hornung *De partibus comoediarum Graecarum*, Berl. Diss. 1861. Parabasis: Eintheilung und Nomenklatur bei den Grammatikern, Hermann *El. D. M.* III, 21. und Rec. v. Müll. Eumen. p. 150. Auf den einleitenden Theil der Parabase scheint der Rest eines Eupolideus beim Eupolis selber fr. inc. 31. zu gehen: εἰωθὸς τὸ κομμάτιον τοῦτο. Hauptstellen über Chorstellung Schol. Aristoph. *Equ.* 505. *Pac.* 733. Ueber die Parabasis handelt eine Reihe von Schulschriften, H. Kolster Altona 1829. Koester Stralsund 1835. C. Kock Anclam 1856. und vollständig im unten genannten Buch Agthe. Man pflegte sie von den rohen Phallika herzuleiten, weil man diese gewohnt war als Quelle der Komödie zu betrachten. Sachgemäfs hielt Hermann (Jen. LZ. 1842. Num. 122.) die Parabasis für den ältesten Theil der Komödie: nach seiner Ansicht sprach dort eine einzige Person zum Volk, und unterbrach die in Halbchören mit einander scherzenden Phalliker; ein Nachlafs dieses ursprünglichen Vortrags seien ἐπίρρημα und ἀντεπίρρημα. Ein anderer Ueberrest der Anfänge war ihm ferner ein aus dem Stegreif eingelegtes, zum Stück nicht gehörendes Intermezzo, ἐπεισόδιον: doch ist diese Deutung irrig. Die Stellen bei Meineke II. p. 756. sq. worin dieses Wort vorkommt, dürften leicht

auf den Gedanken führen, als hätten die Komiker ganz unabhängig vom Thema bloſs der lächerlichen Wirkung wegen ein exodium eingelegt, *ἐπιγράμματα γελοῖα*, witziger Art aber voll boshafter Schnurren, nach Plut. *adv. Stoic.* p. 1065. D. Indeſsen haben wir davon keine Probe; wenig bedeutet die dürre Notiz Lex. Rhet. p. 253. *ἐπεισόδιον κυρίως μὲν τὸ ἐν κωμῳδίᾳ ἐπιφερόμενον τῷ δράματι γέλωτος χάριν ἔξω τῆς ὑποθέσεως.* Ein solches Episodium, welches der Komiker Plato als interessante Nebenschüssel versprach, könnte man im Epilog der Wespen erkennen; allein man findet dort einen richtigen, nur keck und phantastisch angelegten Epilog. Ein wahres Episodium war wol diejenige Scene, welche nicht unmittelbar im Fortgang und Plan der Handlung lag, sondern aus freier Erfindung eingeschoben der Idee des Ganzen dienen und ihre sittliche Bedeutung plastisch darstellen sollte: z. B. das Einschiebsel der beiden in den Wolken sich bestreitenden *Λόγοι*. Dafür läſst sich auch Schol. Eurip. *Tro.* 1129. anführen. Ob in Cratini *Pytinae* fr. 13. *γράφ' αὐτὸν ἐν ἐπεισοδίῳ* richtig ist und was diese Wendung bedeutet steht dahin. Hingegen versucht im ältesten Sinne des Worts, welches die dramatischen Glieder der Tragödie (p. 198.) bezeichnet haben soll, die zwischen Prolog und Epilog sich streckenden Akte der komischen Handlung aus Aristophanes nachzuweisen Nesemann *De episodiis Aristophaneis*, Berl. Diss. 1862. Ganz für sich bleibt bei dieser Frage das erste Glied der Parabasis 543 in den Wolken, da nicht der Koryphaeus spricht, sondern der Dichter persönlich sein Publikum anredet; wir begreifen bloſs daſs Aristophanes sein Stück mit einer solchen Parabase, wo neues und altes beisammen liegt, nicht wieder herausgeben konnte, daſs ihm aber stets ein hörendes Theaterpublikum vor Augen stand. Man verwundert sich daher über das schiefe Paradoxum von Göttling, der in jenem Vorwort einen an Leser, nicht an Zuschauer gerichteten Prolog sah. Derselbe meint (Berichte d. Sächs. Gesellschaft d. Wiss. VIII. p. 22.) daſs die Parabase selber aus einem uralten Prolog des Dramas hervorgegangen sei. Den glaubhaften Gedanken daſs die Parabase der Ausgangspunkt der Attischen Komödie war begründet C. Agthe: Die Parabase und die Zwischenakte der alten Att. Kom. Altona 1866. Anhang 1868. Derselbe sucht aber in diesem sehr ausführlichen Buch auch die wenig fruchtbare Hypothese durchzuführen, daſs eine Komödie mehrere Parabasen enthielt; doch läſst sich nicht einmal die Tradition der Grammatiker mit einer solchen Deutung des Worts auf Zwischenakte vereinigen. Eine vermeinte tragische Parabasis war Fiktion des Pollux IV, 111. (vgl. p. 442.); Agthe nimmt sich p. 60. ff. ihrer an und hält Digressionen der Tragiker, die den Zusammenhang der Handlung durchschnitten, für möglich, aber niemand vermag einen Ueberfluſs der Art auſserhalb des dramati-

schen Zusammenhangs aufzufinden, und selbst das Chorlied im Soph. Oed. C. zum Ruhm Athens, wiewohl durch Aktion oder Mythos nicht geboten, steht am wenigsten aufserhalb der Idee jenes Stücks. Bemerkenswerth über die Parabasen sind zwei Stellen des Aristides: T. I. p. 759. *καὶ ὅσον μὲν τὸ μέσον τῆς τε νῦν κιβδηλίας καὶ ὁπόση τις ἔν γε ταῖς καλουμέναις παραβάσεσι νουθεσία καὶ παίδευσις ἐνῆν ἐῶ λέγειν.* T. II. p. 523. *καὶ κωμῳδοῖς μὲν καὶ τραγῳδοῖς καὶ τοῖς ἀναγκαίοις τούτοις ἀγωνισταῖς ἴδοι τις ἂν καὶ τοὺς ἀγωνοθέτας καὶ τοὺς θεατὰς ἐπιχωροῦντας μικρόν τι περὶ αὐτῶν παραβῆναι, καὶ πολλάκις ἀφελόντες τὸ προσωπεῖον μεταξὺ τῆς Μούσης ἣν ὑποκρίνονται δημηγοροῦσι σεμνῶς.* Eine feine Reproduktion der Parabase, wenn auch nur für einen Theil ihrer Formen auf litterarischem Standpunkt, unternahm A. v. Platen. Die Chorgesänge sind aus den letzten Aristophanischen Stücken gänzlich fortgefallen, nachdem auch die Parabasen geschmolzen waren; dieser Platz wurde vielleicht durch beliebige Lieder ausgefüllt: einiges muthmafst Beer Schausp. des Arist. p. 109. Endlich über die Metabasen des Chors und was man ehemals Ironie hiefs, oder seine Stimmungen und wechselnden Rollen, Rötscher Aristoph. p. 53. ff.

2. Den Stil der alten Komödie finden wir selten charakterisirt. Rhett. Gr. T. V. p. 471. *λογοειδεστέρα· τουτέστιν ἡ κωμικωτέρα καὶ προςβεβληκυῖα λόγῳ πεζῷ κατὰ συνθήκην, ὅθεν τινὲς καὶ ῥητορικὴν ἔμμετρον τὴν κωμῳδίαν ἐκάλεσαν.* Der sogenannte Dionysius am Schlufs seiner *Ars Rhetorica: Τῆς λέξεώς ἐστι διαφορία καὶ κρίσις φαύλων ὀνομάτων· τοῦτο δικανικὸν ὄνομα, τοῦτο . . . κωμικόν. καὶ πάλιν μετὰ τὰς ἰδέας τοὺς ἄνδρας ἐπανελθεῖν κωμικόν, τοῦτ' Ἀριστοφάνειον, τοῦτο Κρατίνειον, τοῦτ' Εὐπολίδειον κτλ.* Fruchtbarer als diese trockenen Notizen sind praktische Beobachtungen und Aussprüche, meistentheils der Attikisten, wie des Phrynichus, der unter den obersten Gewährsmännern die alten Komiker anerkennt (wie Photius *Cod.* 158. sich ausdrückt, *τῶν μέντοι κωμῳδῶν Ἀριστοφάνην μετὰ τοῦ οἰκείου ἐν οἷς ἀττικίζουσι χοροῦ*), auch die Differenz zwischen ihnen und Menander scharf hervorhebt. Wenn aber einmal der Versuch gelingt, zum Ersatz für die untergegangenen *λέξεις κωμικαὶ* des Theon, Palamedes u. a. aus den Trümmern des Phrynichus, 544 aus den Lexikographen Hesychius, Pollux, Photius, Suidas, aus den bei Moeris und in so vielen Anecdotis zerstreuten Notizen (Meineke fafste bereits im Anhang Vol. IV. nicht wenige zusammen) eine Konkordanz des komischen Sprachschatzes zu bilden, so wird auch das Detail die Gesichtspunkte lichter machen. Dahin gehören die Bilder, die Symbolik des Gedankens, die sich in kühner Komposition langer Wörter äufsert (die mittlere Komödie hat sie fast nur in Titeln der Dramen erneuert),

dann die Wortbildung und der Wortschatz. Ein feines Sprachliches Element liegt in der Parodie; nicht immer wollte sie (wie Welcker Tragöd. p. 833. bemerkt) den tragischen Ausdruck tadeln, wenngleich im Spott über Schwächen und Anstöfse der tragischen Form oft der feinste Geist und Witz liegt. Ausführlich H. Täuber *De usu parodiae apud Aristophanem*, Progr. d. Joach. Gymn. Berl. 1849. Eine Stellensammlung bei W. Ribbeck *De usu parodiae ap. com. Ath.* Progr. d. Cöln. Gymn. Berl. 1861. Die Parodieen bei d. Att. Kom. Zeitschr. f. Gymn. 17. 1863. p. 321. ff. Anhang s. Ausg. der Ach. über d. dramat. Parodien b. d. Att. Komikern. Ferner die Schnelligkeit des oft unterbrochenen Dialogs; man erstaunt dafs dieser überraschende Wechsel der Personen mit drei Schauspielern und kleinen Parachoregemen bestritten werden konnte. C. Beer Ueber die Zahl der Schauspieler bei Aristophanes, Leipz. 1844. Die Kritik hat noch die Vertheilung der Rollen und die Gliederung des Dialogs vielfach zu berichtigen. Einiges *Oeri De responsionis apud Aristophanem rationibus et generibus*, Diss. Bonn 1865. Am vollständigsten ist die komische Metrik, durch Porson, Hermann, Elmsley und a. erforscht worden; hiezu kommen Monographien wie die sorgfältige von J. Rumpel Ueber die Auflösungen im Trimeter des Aristophanes (Philol. Bd. 28. 599. ff.), welche die grofsen Freiheiten der Komiker im Gebrauch dreisylbiger Füfse (Vorliebe für Anapäst vor dem Tribrachys) zählbar und übersichtlich macht. Endlich Beobachtungen über prosodische Freiheiten; einiges Meineke Add. in Vol. V. p. 18. Selbst geringfügige Fragen haben auf fruchtbare Resultate geführt und zur Ueberzeugung beigetragen, dafs die Technik der alten Komiker ein überall durchdachtes, vom feinsten Ohr geregeltes Kunstgebäude war. Auch sollte man der Orchestik einigen Einflufs zutrauen; hätten wir nur von ihr einen anschaulichen Begriff.

3. Die hyperbolischen Schilderungen der alten Komödie eröffnete Fr. Schlegel Vom ästhetischen Werthe der alten Gr. Komödie (1794), Werke Th. 4. ein unreifer, mit Mystik spielender Versuch; einiges davon Haym Die romantische Schule p. 181. Diese Poesie besitze den höchsten Gegenstand schöner Kunst, sie sei durch geistige Freiheit und das begeisterte Gefühl von der unendlichen Lebensfülle der Natur ausgezeichnet, und hierauf ruhe die Selbständigkeit der freien Kunst. Wenig beachtet ist ein feiner und fafslicher Aufsatz über Aristophanische Komik mit guten Uebersetzer – Proben in der Zeitschrift Hermes Bd. 17. 1823. p. 7. ff. Treffliche Beiträge zur Charakteristik gibt Hegel Aesthetik III. p. 533. ff. 559. ff. Er war nur mit den geschichtlichen Zuständen dieser Zeit und dem

Reichthum ihrer Figuren nicht genug vertraut: und doch müssen alle komischen Darstellungen in ein bestimmtes Verhältnifs zur Revolution und inneren Auflösung Athens gesetzt werden. Man würde sie sonst in abstrakte Formeln der Art zwängen, wie sie beim verkehrten Urtheil über den Prozefs des Sokrates 545 figuriren. Hegel hatte sich gewöhnt die alte Komödie als einen Sieg der Subjektivität in ihrer unendlichen Sicherheit zu fassen; sie sei zur absoluten Freiheit des Geistes gelangt, der mit versöhntem Gemüth über die Nichtigkeit dieser verkehrten Welt sich tröstet und erhebt. Fast meint er dafs sie mit der Verkehrtheit und den tiefen Schäden sogar blofs spiele, weil sie daran nichts zu bessern weifs. Eine solche Vorstellung streift unmerklich an den Paroxysmus der von Hegel beseitigten Ironie, bringt aber nicht in Anschlag dafs die Komiker ganz praktische Naturen waren und sie noch vor den schlimmsten Zeiten der Ochlokratie mit allem Ernst ihr Werk begannen. A. W. Schlegel hat zwar die Kühnheit der alten Komödie zuerst feiner aufgefafst als einen Akt der freien Willkür, indem er aber diesen Standpunkt auf einen Gegensatz zur Tragödie beschränkte, sah er darin nur ein unbedingtes Spiel, einen muthwilligen Scherz (I. 283.) mit spottender und erniedrigender Betrachtung aller Dinge. Plato kann hiefür kein Gewährsmann sein; die bekannte paradoxe Forderung an die Dramatiker beim Schlufse des *Symposion*, *τοῦ αὐτοῦ ἀνδρὸς εἶναι κωμῳδίαν καὶ τραγῳδίαν ἐπίστασθαι ποιεῖν, καὶ τὸν τέχνῃ τραγῳδιοποιὸν ὄντα κωμῳδιοποιὸν εἶναι*, ist entweder gleich so vielem Platonischen ein Vorspiel der modernen Bildung oder fordert mit Schärfe des Ausdrucks, hinter dem Scherz solle stets der Ernst ruhen. Gewifs ist seine Tendenz nur in der romantischen Tragödie verwirklicht worden. Demnach leitet Schlegel I. 279. den höchsten Zweck der alten Komödie nicht aus einer Herzenssache, dem Antheil an Politik und den höchsten sittlichen Interessen ab, sondern ihm genügt der schärfste Kontrast zwischen Stoff und Form: mit der scherzhaften Darstellung kontrastire nichts stärker als die ernsteste Angelegenheit des Menschen und was durchaus Geschäft ist, öffentliches Leben und Staat. Seinen Ansichten steht am nächsten Bohtz Ueber die Komödie und das Komische, Gött. 1844. p. 151. ff. An Hegels Gedanken und Schulsprache hat Th. Rötscher Aristophanes und sein Zeitalter, Berl. 1827. sich eng angeschlossen, im frühesten Versuch die wesentlichen Gesichtspunkte der Komödie zusammenzustellen und wissenschaftlich zu zergliedern. Aber ein grofses Mifsverständnifs in dieser auf die Spitzen der Abstraktion getriebenen Darstellung ist die Behauptung p. 365. ff., das von Aristophanes bekämpfte Prinzip finde sich bereits in seinen eigenen Werken samt allen Zeichen eines schon angebrochenen

neuen Standpunktes: denn die Komödie begnüge sich nicht mit dem Kampf wider böse Neuerungen, sondern gebe selbst die substanziellen Mächte dem Scherz preis und ziehe dieselben in ihr Spiel, bis zu dem Grade daſs nichts absolut festes mehr 546 zurückbleibt. Er verurtheilt sie daher als Offenbarung des absoluten Leichtsinns, der sich aller Ehrfurcht entäuſsert, als ein Denkmal des Athenischen Zeitgeistes: (p. 376.) „an sich das Gegentheil dessen was sie ihrem Bewuſstsein nach ist"! Mit beſserem Verständniſs Vischer Aesthetik I. 471. „Hätte Aristophanes mit seinem groſsen politischen Humor das vollkommene Bewuſstsein vereinigt, daſs die alten Götter und Sitten in einer neuen Gestalt des Lebens, die sich aus dem versinkenden Griechischen Staat herausringen müsse, als unendlicher eigener Gehalt des freien Geistes fortleben werden, so hätte er die höchste Form des Humors, welche hier gefordert ist, verwirklicht. — So aber ist er selbst getheilt zwischen der Sehnsucht nach der alten substanziellen Einfalt und zwischen der unendlichen Selbstgewiſsheit, die der wahre Sinn seiner Komödien ist." Offenbar war eine kritische negirende Dichtung nur in Zeiten der Auflösung und Zersetzung möglich: die alte Komödie selbst, unter deren Füſsen aller Boden geschwunden, ist ihr objektivstes Zeugniſs, ein thatsächlicher Ausdruck des an Patriotismus, Religion und Sittlichkeit verarmten Staats. Denn der Dichter gehörte zu den Naturen welche noch immer eine Rückkehr zum beſseren hofften. Vgl. Nägelsbach Nachhomer. Theol. p. 475. C. Kock Aristophanes und die Götter des Volksglaubens, in Jahrb. f. Philol. 1857. Supplementbd. 3. Lorentz *De Aristoph. spe etc.* Berl. Diss. 1865. Müller LG. K. 27. bewundert zwar den hohen sittlichen Geist, den die groſsen Komiker diesem tollen Spiel einzuhauchen wuſsten, im Gegensatz zur laxen Moral der verschämten neueren Komödie; das philosophirende Drama des Epicharmus (p. 529.) stand ihm aber höher, er fand sogar den gleichen Ton mythologischer Travestie ganz anschaulich in Scenen der Vögel, in der Darstellung des Prometheus und der Gesandschaft der drei Götter wieder. Auch Welcker Kl. Schr. I. 332—41. meinte daſs der Unterschied zwischen Epicharmus und der alten Komödie, denen mythologische Themen gemeinsam waren, in Stoff und Form keineswegs allzu stark gewesen; die wahren und wesentlichen Verschiedenheiten lägen nur in der Ausführung und Behandlung. Hievon oben p. 581. Desto treffender ist sein Lob der alten Komödie in der späteren Abhandlung über eine Büste des Aristophanes (Anm. zu §. 123, 1.): „wie ein Zauberspiegel halte sie das reichste und mannichfaltigste Geschichts- und Sittengemälde, lebendig und selbst unter Karikaturen wie eines Hohlspiegels erkennbarlich treu und wahr, zu unerschöpflicher Betrachtung vor".

Sonst ist ihm nicht entgangen dafs wir gegenwärtig diese Komödie nur aus Aristophanes erkennen und nach ihm ihre Mafse festsetzen.

Unter den Kritiken des Alterthums ist keine weniger günstig als die des Plutarch. Der Lebenslauf des Lucullus erinnert ihn an die Scenerie der alterthümlichen Komödie: *ἔστι δ' οὖν τοῦ Λουκούλλου βίου* (sagt er geistreich Lucull. 39.) *καθάπερ ἀρχαίας κωμῳδίας, ἀναγνῶναι τὰ μὲν πρῶτα πολιτείας καὶ στρατηγίας, τὰ δ' ὕστερα πότους καὶ δεῖπνα — καὶ παιδιὰν απασαν.* Er meint aber die beiden kontrastirenden Stufen der Komödie, wenn er den politischen Geist der alten gegenüber dem sinnlichsten Lebensgenufs des jüngeren Lustspiels andeutet. Letzterem war er schon wegen seiner moralischen Haltung geneigt, der alten Komödie weifs er keinen Geschmack abzugewinnen, 547 wie man aus *Epitome τῆς συγκρίσεως Ἀριστοφάνους καὶ Μενάνδρου* (*Mor.* p. 853. sq.) ersieht, wo mit jugendlicher Heftigkeit der Ton und der Mangel an feiner Charakteristik in der alten Komödie verurtheilt wird; beiläufig meint er *discr. adul. et am.* p. 68. B. dafs die Komiker durch Beimischung des *γελοῖον καὶ βωμολόχον* den Werth ihres Freimuths gemindert und hiedurch sich in bösen Ruf gebracht hätten; gleiches, nur in härteren Ausdrücken, *Symp.* VII, 8. p. 711. f. über die Frage warum die alte Komödie für keine gute Gesellschaft sich schickt: *ἥ τε γὰρ ἐν ταῖς λεγομέναις παραβάσεσιν αὐτῶν σπουδὴ καὶ παρρησία λίαν ἄκρατός ἐστι καὶ σύντονος, ἥ τε πρὸς τὰ σκώμματα καὶ βωμολοχίας εὐχέρεια δεινῶς κατάκορος καὶ ἀναπεπταμένη καὶ γέμουσα ῥημάτων ἀκόσμων καὶ ἀκολάστων ὀνομάτων κτλ.* Verwandtes *adv. Stoic.* p. 1065. extr. Aehnlich Eunapius mit anderen Späten; bei den Neueren reichen die moralischen Diatriben der Dilettanten von Voltaire und Wieland bis auf Ellissen. Noch zuletzt hat Rapp den Aristophanes einen genialen Possenreifser gescholten, dem der Moment mehr gilt als das Ganze, welchen man ohne Zote (zumal, was er p. 202. entrüstet hervorhebt, im Munde der alten Männer) gar nicht denke, wohl aber wegen der anschaulichen Kraft mit der er das Leben seiner Zeit darstelle vielleicht den gröfsten Griechischen Dichter nennen dürfe, wiewohl er kein guter Dramatiker sei. Bei den Franzosen war einer der ersten Gegner des hergebrachten Vorurtheils Lévesque, *Mémoire sur Aristophane* in *Mém. de l'Institut* I. p. 344. ff. Manches Ranke *De Arist. vita* in den ersten Kapiteln. Eine der schlimmsten Ehrenrettungen erwies der alten Komödie Kanngiefser Kom. Bühne p. 467. ff., wenn er sie ein besserndes Sitten- und Zuchtgericht mit einem Gemisch streitender Empfindungen sein läfst, als ob Aristophanes von üppiger Sinnenlust und ausgelassenem Taumel zur frommen Seelenbeschauung überspringe. An eine Sittenbesserung durch jene Komödie hatte Lucian *Anach.* 22. wirklich gedacht.

Die Theorie der Komik hatte **Aristoteles** in einem Abschnitt seiner Poetik, auf den er Rhet. III, 18. f. verweist, besprochen und namentlich *εἴδη γελοίων* charakterisirt. Trümmer dieser Lehre sind scharfsinnig von **Bernays** Rhein. Mus. VIII. 561. ff. kombinirt und erläutert worden: vgl. Brandis Griech. Röm. Philos. II. 1708. Für das Verständniſs der alten Komödie war daraus schwerlich viel zu lernen. Definition der komischen Elemente, *σπουδαῖα καὶ γελοῖα*: Aristoph. *Eccl.* 1200. *σμικρὸν δ' ὑποθέσθαι τοῖς κριταῖσι βούλομαι· | τοῖς σοφοῖς μὲν τῶν σοφῶν μεμνημένοις κρίνειν ἐμέ, | τοῖς γελῶσι δ' ἡδέως διὰ τὸν γέλωτα κρίνειν ἐμέ.* *Ran.* 391. *καὶ πολλὰ μὲν γελοῖά μ' εἰπεῖν, πολλὰ δὲ σπουδαῖα καὶ τῆς σῆς ἑορτῆς ἀξίως | παίσαντα καὶ σκώψαντα νική-σαντα ταινιοῦσθαι.* Plato *Symp.* p. 189. B. *οὔ τι μὴ γελοῖα εἴπω, τοῦτο μὲν γὰρ ἂν κέρδος εἴη καὶ τῆς ἡμετέρας Μούσης ἐπιχώριον, ἀλλὰ μὴ καταγέλαστα.* *Legg.* VIII. p. 838. C. *ἐν γελοίοις τε ἅμα ἐν πάσῃ τε σπουδῇ τραγικῇ λεγομένῃ.* Ein wichtiges Moment lag in der von Becker im Charikles III. p. 143. erörterten *αἰσχρολογία*, dem Kunstausdruck für die zotigen Reden und unsittlichen Bilder in der alten Komödie. Dieser Schmutz war ursprünglich als ein widriges homoeopathisches Mittel gedacht, um Widerwillen gegen die gemeine Wirklichkeit einzuflöſsen. Aristot. *Eth.* IV, 14. *ἴδοι δ' ἄν τις καὶ ἐκ τῶν κωμῳδιῶν τῶν παλαιῶν καὶ τῶν καινῶν· τοῖς μὲν γὰρ ἦν γελοῖον ἡ αἰσχρολογία, τοῖς δὲ μᾶλλον ἡ ὑπόνοια.* Zur Erläuterung *Poet.* 5. *τὸ γὰρ γελοῖόν ἐστιν ἁμάρτημά τι καὶ αἶσχος ἀνώδυνον καὶ οὐ φθαρτικόν.* Daher *Artemid.* I, 56. p. 53. *τὸ δὲ κωμῳδεῖν — ἢ κωμικὰ ἔχειν πλάσματα τὰ μὲν τῆς παλαιᾶς κωμῳδίας σκώμματα καὶ στάσεις [καὶ αἰσχρολογίας] σημαίνει.* Die hier eingeschloſsenen Worte fehlen zwar dem besten Codex, machen aber in der sonst stark verwäſserten Stelle nicht den Eindruck einer Interpolation. Die philosophirenden Gesetzgeber verbannen daher aus dem besten Staat diese schmutzigen Zuthaten der alten Komödie, Plato *Rep.* III. p. 395. f. Aristot. *Polit.* VII, 17. Jetzt ist aber die Grenze zwischen dem Cynismus der Gattung selbst und den unsauberen Launen, den persönlichen Geschmäcken der Komiker schwer zu bestimmen. In Worten hat Aristophanes bisweilen (wie Nub.) jenes Vorrecht sparsam angewandt, noch sparsamer in seiner guten Zeit schmutzige Scenen gebraucht, und zwar am Schluſs der Wespen 1342. ff. mit charakteristischem Witz, dagegen in Eccl. und in Lys. bezeichnet namentlich die nackte Scene des Kinesias mit seiner Frau das Sinken der Kunst. Mancherlei Stoff zu Betrachtungen bietet hiefür das Buch von Rosenkranz, Aesthetik des Häſslichen, Königsb. 1853. Wir kennen aber vielleicht nur die winzigsten Kapitel der *γελοῖα*: kaum ahnen wir die schlimmen Travestien und burlesken Scenen aus der Mythologie, zumal die den Herakles betreffenden, deren Aristophanes unter

548 den abgenutzten komischen Themen Vesp. 60. gedenkt. Ein hauptsächlicher Stoff blieb hier die lächerliche Darstellung der Götter, welche stets von der popularen Auffassung des Götterthums ausging. Hievon ohne Glück Böttiger *Aristophanes impunitus deorum gentilium irrisor, L.* 1790. 8. *Opusc.* p. 64. sqq. Er begegnete sich zum Theil mit Fr. Schlegel Athenaeum III. 257. in der Annahme dafs die Götter der Komiker Spafs verständen, wie das Mittelalter in Travestien seiner Mysterien und possenhaften Narrenfesten unbeschadet der kirchlichen Andacht jede Tollheit und Satire vortrug; ein solcher Gesichtspunkt würde doch nicht einmal auf Epicharmus passen. Man mufs aber bedenken dafs nur in dramatischen Scenen und in Bildern aus dem Leben Athens so kühne Spöttereien (d. h. solche Kritiken der naivesten oder kindischen Ansichten über die mythologischen Götter) ihren Platz fanden, dagegen die Chöre davon rein gehalten sind. Endlich bieten der historischen Forschung (wie sie schon die Darsteller τῶν πολιτικῶν ὀνομάτων betrieben, Meineke I. 16.) Analysen der politischen Karikaturen einen dankbaren Stoff. W. Vischer Ueber die Benutzung der alten Komödie als historische Quelle, Basel 1840. Hieher gehört auch das von Richter in zwei Rastenburger Progr. *de prosopographia Aristoph.* 1864. 1867. behandelte Thema; den besten Theil haben Monographien über Kleon Kleophon Hyperbolus Alkibiades und vielfache Beiträge von Meineke vorweg genommen. Hervorragende Personen pflegten die Komiker nicht zu portraitiren (dies wäre κωμῳδεῖν ὀνομαστὶ p. 583.), sondern im Geiste der Kunst typisch und mit den derben Strichen eines Karikaturmalers zu zeichnen; solche Typen bekamen Fleisch und Wahrheit durch beigemischte persönliche Thatsachen und Züge, denen wir Glauben schenken dürfen.

123. Charakteristik und Nachlafs des Aristophanes.

a. Biographische Notiz.

1. Ueber das Leben des berühmtesten Komikers sind wenige Nachrichten, zum Theil in unsicherer Gestalt und ohne Zusammenhang, überliefert. Wir kennen weder Geburts- noch Todesjahr; ob sein Vater Philippus ächter Athener oder nachträglich zum Bürgerrecht gelangt war, stand nicht fest; doch wenn von einigen ihm Attische Herkunft abgesprochen wird, so läfst sich dies mit der unabhängigen Stellung eines Komikers, den obenein seine Kunstgenofsen eifrig befehden, nicht vereinigen. Als solcher begann er in ziemlich jungen Jahren mit den Δαιταλῆς Ol. 88, 1.

und erlangte Beifall. Aus grofser Bescheidenheit, oder auch weil er vom Beruf eines komischen Dichters hoch dachte, für den er noch langer Studien meinte zu bedürfen, überliefs er sein erstes Stück sowie die beiden nächsten dem Kallistratos oder Philonides; beide durch eigene Leistungen wenig namhafte Männer besorgten die Aufführungen und vertraten ihn selber, dieselben brachten auch einige seiner späteren Dramen auf die Bühne. Sein zweites Drama *Βαβυλώνιοι* (Ol. 88, 2.) hatte durch die Schärfe der Polemik grofses Aufsehn erregt und gab einen Anlafs zur Feindschaft des Kleon; hieraus erwuchs ein sykophantischer Prozefs, aber Aristophanes überwand die Gefahr wenn nicht durch Witz, doch durch die gute Meinung seiner Richter. Glänzend war der Fortschritt in den nächstfolgenden (Ol. 88, 3.) durch den ersten Preis geehrten *Ἀχαρνῆς*, 549 noch höheren Erfolg errangen (Ol. 88, 4. 424) die von ihm selbst gegebenen *Ἱππῆς*, und so war er rasch in die vordere Reihe der Komiker eingetreten. Mit männlicher Politik bestritt er furchtlos das schimpfliche Treiben des ochlokratischen Regiments, patriotischer Geist verband sich trefflich mit Genialität der Erfindung und reifer Form; zu diesem Grade der Vollendung half auch die freundschaftliche Mitwirkung des Eupolis. Hierauf schuf er in fast ununterbrochener Folge bis zum Sturz der Pöbelherrschaft einen ausgezeichneten Kreis von Komödien; man bewundert die wachsende Sicherheit der Kunst und die Fülle der Phantasie, welche von ungewöhnlicher Fruchtbarkeit der Ideen zeugt; das Publikum ging aber nicht immer auf den kühnen Plan und Ernst des Dichters ein, sondern liefs auch die minder schwierigen, vielleicht harmloseren Spiele seiner Nebenbuhler gelten. Sobald die Kraft und Laune des Attischen Lebens gebrochen war, wich die Poesie des Aristophanes unwillkürlich in engere Grenzen zurück; der politische Gesichtskreis verlor an Umfang, der Ton an Schärfe, die partikularen Themen mufsten überwiegen, der chorische Vortrag schrumpfte gleichzeitig mit dem Chor zusammen und gab dem gemilderten Scherz einen nur beschränkten Raum, endlich empfindet man wie sehr der Dichter in

Fleifs und technischer Strenge nachliefs. Auf ein engeres poetisches Mafs und auf das Herkommen kleiner unpolitischer Themen herabgesetzt bewies er mindestens im allgemeinen Routine, auch erinnert mancher Lichtpunkt und glückliche Witz an die heiteren Stimmungen seiner Jugendzeit. Seine Laufbahn schlofs er Ol. 97, 4. (388) mit dem umgearbeiteten *Πλοῦτος*, einem Vorspiel des Greisenalters, worin der Uebergang zur mittleren Komödie sich ankündigt; diese war bereits in *Κώκαλος* und *Αἰολοσίκων*, travestirenden Darstellungen des Mythos, von ihm versucht worden; man meint dafs er hier seinen wenig begabten Sohn Araros den Athenern gleichsam als Nachfolger empfehlen wollte. Wir erfahren sonst nur dafs Ol. 101 dieser Sohn wie es scheint mit eigenen Arbeiten auftrat. Seinen Ruhm hat Aristophanes im ganzen Alterthum behauptet; er galt auch bei denen welche nur das moralisirende Lustspiel zu fassen vermochten, die den antiken Dichter blofs unter Gesichtspunkten des Stils, der witzigen Form oder des historischen Interesses anerkannten; er hiefs vorzugsweise *ὁ κωμικός*. Weder Leser noch Erklärer fehlten ihm, und wenn die Mehrzahl in seinen Werken nur planlose Possen sah, so wurde sie doch vom Reichthum seines Witzes und von der sprudelnden Laune gefesselt. Er gehörte daher unter die beliebtesten Autoren, und seine Dramen wurden in einer gröfseren, nur nicht streng getroffenen Auswahl von den Byzantinern gelesen, zum Theil auch eifrig abgeschrieben. Für seinen Ruhm spricht die Thatsache dafs eilf derselben in sehr ungleicher diplomatischer Ueberlieferung auf uns gekommen, dafs sie die einzigen Denkmäler der alten Attischen Komödie sind und Aristophanes der Vertreter des antiken Lustspiels ist; noch sicherer zeugt für seinen unverwüstlichen Gehalt die Anerkennung der neueren Zeit.

1. Alte biographische Notizen enthalten die *Prolegomena de Comoedia*, *Ἀριστοφάνους βίος*, Suidas und *Schol. Clark. Plat.* p. 330. sq. (die *Vita* von Thomas Magister ist kaum nennenswerth), das heifst, Auszüge von beschränktem Werth aus gemeinsamer Quelle: vereinigt im Anhang von Meineke *Com.* I. in den Biographi von Westermann, und von Dindorf bei s. Ausgaben der Acharner und der Scholien sowie in ed. V. seiner P. Scen. Unter

den Neueren ausführlich C. F. Ranke *De Aristophanis Vita* vor der Ausgabe von B. Thiersch, Pars I. und verbefsert vor der von Meineke; der Werth dieser fleifsigen wohlgemeinten Arbeit hätte durch Präzision und strenge Methode gewonnen. Die reichste Skizze des Dichters und seiner Individualität enthält der Artikel von Teuffel in der 2. Ausg. der Stuttgarter Realencyclopädie. Supplement von Bergk vor der Fragmentsammlung. Bedenken über des Dichters Abstammung im *Βίος*: *ὡς ξένον δ' αὐτὸν ἔλεγε, καρόσον οἱ μὲν αὐτόν φασιν εἶναι Ῥόδιον ἀπὸ Λίνδου, οἱ δ' Αἰγινήτην, στοχαζόμενοι ἐκ τοῦ πλεῖστον χρόνον τὰς διατριβὰς ποιεῖσθαι αὐτόθι, ἢ καὶ ὅτι ἐκέκτητο ἐκεῖσε. κατά τινας δ' ὡς ὅτι ὁ πατὴρ αὐτοῦ Φίλιππος Αἰγινήτης.* Suid. *Ἀ. Ῥόδιος ἤτοι Λίνδιος· οἱ δὲ Αἰγύπτιον ἔφασαν· οἱ δὲ Καμειρέα· θέσει δὲ Ἀθηναῖος, ἐπολιτογραφήθη γὰρ παρ' αὐτοῖς.* Dazu die Notiz Schol. Plat. *κατεκλήρωσε δὲ καὶ τὴν Αἴγιναν, ὡς Θεαγένης φησὶν ἐν τῷ περὶ Αἰγίνης.* Letzteres will man verdächtigen, nicht nur weil es aus dem witzigen Scherz *Ach.* 660. entnommen sei, sondern auch weil Kallistratos in diesem Stück rede; die Stimmen der Alten waren den Scholien zufolge schon über diesen Punkt getheilt. Man darf nun wol als sicher annehmen dafs Philipp der 551 Vater eingewandert und mit ihm der Sohn Bürger geworden war, dann dafs er unter den Kleinbürgern als Kleruch ein Grundstück auf Aegina besafs; vgl. Böckh Staatsh. d. Ath. I. p. 561. 2. Ausg. Ueber den Anlafs zur Erzählung des Alterthumsforschers Heliodor Ath. VI. p. 229. E. der Dichter stamme von Naukratiten ab (auch in einem *Schol. Nub.* 271. heifst es, *ἦν γὰρ τὸ γένος Αἰγύπτιος*), läfst sich nichts sicheres muthmafsen. Uebrigens thäte man unrecht an der guten Attischen Herkunft des Aristophanes darum zu zweifeln, weil er im Prozefs des Kleon nur mit genauer Noth und durch witzige Berufung auf einen Homerischen Vers Od. α. 215. davon kam. Dindorf in *Fragm.* p. 55. zwar erklärte diese Notiz des *Βίος* für ein artiges Griechisches Märchen, weil man vor einem Gerichtshof nicht mit Versen sondern mit Beweisen prozefsiren durfte. Vermuthlich in unserer Zeit; anders und günstiger war in Athen die Poesie gestellt, wie *Vesp.* 600. 1324. ff. zeigen. War also vor Richtern ein *σκωμμάτιον* als treffendes Supplement verstattet, so dürfen wir glauben dafs auch die glückliche Reminiscenz des Homerischen Worts auf die Stimmung günstig wirken konnte. A. beginnt mit Komödien, anfangs unter fremder Autorität und in der Stille für Freunde dichtend (weshalb andere Komiker das Wort *τετράδι γέγονας* auf ihn anwandten), was er selber bekennt in der Parabasis der Wespen, *τὰ μὲν οὐ φανερῶς, ἀλλ' ἐπικουρῶν κρύβδην ἑτέροισι ποιηταῖς*: *Schol. Vesp.* 1018. *Schol. Nub.* 530. sq. (wo die Bestimmung über eine vorgebliche *lex annalis* der Dichter von Aldus interpolirt war) und sehr ausführlich Bergk p. 908. sqq. Struve *De Eupolidis*

Maricante p. 54. sqq. Kock *de Philonide et Callistrato*, Gubener Progr. 1855. Diese beiden Männer traten für den Dichter ein, und zwar wird Kallistratos bei der Aufführung von 5 Stücken, Philonides beim Amphiaraus, bei den Wespen und Fröschen genannt, also bei früh und spät gegebenen Dramen; keiner von beiden war bloſser Regisseur oder Chorführer, sie haben aber mit Stücken des Aristophanes, der sich in der Ferne hielt, den Chor oder das Recht zur Aufführung für den jugendlichen Dichter erwirkt. Hievon urtheilt treffend Dindorf Prolegg. P. Scen. p. 27. Es war ein offenes Geheimniſs, und als der Verfasser der Babylonier von Kleon belangt wurde, so trat Aristophanes und nicht Kallistratos in die schlimme Klage ξενίας ein. Dies unklare, von vielen besprochene Verhältniſs erörtert aber ohne Wahrscheinlichkeit Helbig in den Bonner *Quaestiones scaenicae* 1861. p. 9. 17. ff. bestritten von Petersen Jahrb. f. Philol. 1862. Bd. 85. 649. ff. Beide Männer haben wol nur in den didaskalischen Akten als die Verfasser jener Dramen gegolten; wo sie daher in eigener Person zu reden schienen, muſste das Publikum vermöge einer feinen, nur beim ersten Blick seltsamen Konvention alles auf Aristophanes beziehen. Unter anderen hat das Alterthum unbedenklich den Aristophanes allein für den Verfaſser der Acharner gehalten; dennoch wollten einige was dort über den Handel mit Kleon vorkommt (Ranke p. 241. ff. K. Fr. Hermann im Marburger *prooem. aest.* 1835.) als Angelegenheit des Kallistratos verstehen. Hanow *Exercitt. crit. init.* meinte daſs Philonides für den Dichter der Δαιταλῆς, Kallistratos als sein Protagonist galt, und letzterer beide Rollen in den Babyloniern spielte. Die Thätigkeit derselben, die zuletzt Regisseure des Aristophanes wurden, suchte man noch dergestalt zu unterscheiden, daſs Kallistratos die politischen, Philonides die städtischen oder individuellen Komödien übernommen hätte. Dem entsprechend sonderte Manso (Nachtr. zu Sulzer VII. 113. ff. Lat. in Becks *Commentt.* II. p. 65. ff.) drei Reihen von Dramen, eine politische litterarische gemischte; jetzt bezweifelt niemand was einst Rötscher p. 70. einwandte, daſs in jeder Ari-552 stophanischen Komödie das volle Bild des Staats nach allen politischen und gesellschaftlichen Richtungen vergegenwärtigt wurde. Prozeſs des Kleon: eine Rache für die Angriffe der Βαβυλώνιοι (Schol. *Ach.* 377.), und zwar hinter der sykophantischen γραφὴ ξενίας versteckt; ein Rückhalt derselben war die zweifelhafte Legitimation des Dichters. Gelegentlich wurde hier eine witzlose Fabel, daſs aus übergroſser Furcht keiner die Maske des Kleon für die *Equites* arbeiten wollte, aus der witzigen Stelle *Equ.* 230. buchstäblich gedeutet; offenbar wollte der Dichter (p. 123.) die zu frazenhafte Maske entschuldigen. Seine Stellung zum Euripides, die von ihm selbst (p. 417.)

und den Alten in stilistischer Hinsicht (*Prolegg.* ζηλῶν δὲ Εὐριπίδην) anerkannt wird, haben die Neueren oft ganz parteiisch gefafst. Ueber den poetischen Standpunkt seiner Polemik s. die Bemerkung p. 395. Niemand ist hier im Eifer weiter gegangen als Hartung in seinem *Euripides restitutus*: wer die Ehre des tiefsinnigen Tragikers retten wollte, mufste darum weder Aeschylus und Sophokles herabsetzen noch den Meister der alten Komödie gar zum Pöbel verdammen, mit dem Schmähwort *calumniator*, mit Beschreibungen wie I. 380. *Aristophani, homini omnibus sui saeculi vitiis inquinatissimo*, ib. 476. *nisi calumniari quam arguere maluisset*, u. dergl. Wer sollte vergessen dafs Aristophanes in allen Lebensfragen seiner Zeit den antiken Standpunkt vertrat, dafs er deshalb den Euripides als einen bedeutenden Mann, welcher davon am stärksten abwich und als Wortführer der Neologie hervortrat, ohne Schonung angriff? Demnach fand er kein Bedenken ihm als dem Typus der radikalen Bewegung ganz unhistorisches aufzubürden und sein Wesen mit dem geistesverwandten Sokrates zu verschmelzen. Ueber den patriotischen Sinn des Dichters: H. Pol *De A. poeta comico ipsa arte boni civis officium praestante*, *Groning.* 1834. Verbindung mit Eupolis: dieser eignet sich die *Equites* an Schol. *Nub.* 536. τοὺς Ἱππέας συνεποίησα τῷ φαλακρῷ τούτῳ κἀδωρησάμην. Die Gemeinschaft beider war verbreitet genug, dafs auch Kratin auf ein Plagium deutete, Schol. *Equ.* 528. Nach der Sage gehörte dem Eupolis ein Theil der kleineren Parabasis *Equ.* 1295. ff. Dafs in dieser zweiten Parabase manches fremde vorkomme sucht darzuthun Agthe *Schedarum Aristoph. Specim.* II. Jen. Diss. 1861. Jetzt sind aber die Spuren des Eupolis verwischt, und nichts berechtigt mit E. A. Struve *De Eupolidis Maricante*, Kiel 1841. den Aristophanes als ungerechten und eifersüchtigen Nebenbuhler zn betrachten. Schauspieler Apollodor, *Argum. Pacis.* Einzelheiten: dichtet im Weinrausch, Ath. X. p. 429. E. ein Zeugnifs das Ranke p. 268. ohne triftigen Grund verwirft; war vor der Zeit Kahlkopf, *intt. Pac.* 768. Bergk *Commentt.* p. 203. Anspielung in der Geschichte bei Suid. v. Μητροφάνης: ἐγώ εἰμι Ἀριστοφάνης ὁ φαλακρός. Diesen kleinen Zug hat für seine Kombination über muthmafsliche Büsten des Dichters etwas stark benutzt Welcker in *Annali d. I. di corresp. archeol. Vol.* 25. 1853. Zwei Söhne wurden von ihm selber angedeutet und von anderen anerkannt, Philipp und Araros, dagegen stritt man über den Namen eines dritten, ob Nikostratos oder Philetaerus. Scherzhaft erwähnt der Dichter seinen Ruhm *Ach.* 653. *Vesp.* 1023. Ernster gemeint sind die mit lebhaftem Selbstgefühl gesprochenen Erklärungen, erstlich welchen Muth er im Kampf wider verderbliche Staatskunst bewährt habe, dann über sein vielfältiges Verdienst um die Ko- 553

mödie, schon weil er die possenhaften Dichter vertrieb: *Vesp.* 1059. ff. *Pac.* 737. ff. zum Theil in gleichlautenden Versen, welche wol nach Umständen als *loci communes* in Parabasen gebraucht wurden. An solcher Stelle gesprochen sind ohne Zweifel wahr und bedeutsam die Worte, *ἀρθεὶς δὲ μέγας καὶ τιμηθεὶς ὡς οὐδεὶς πώποτ' ἐν ὑμῖν.* Ein schönes Denkmal des feinen Verständnisses und der Anerkennung hat ihm der Philosoph Plato, sein fleiſsiger Leser (Notiz in *V. Olympiod.*), im Symposion gesetzt; dieser empfahl auch seine Komödien als einen Spiegel des Attischen Staats (*Βίος*), und galt für den Verfasser des artigen Epigramms, *Αἱ Χάριτες τέμενός τι λαβεῖν ὅπερ οὐχὶ πεσεῖται Ζητοῦσαι, ψυχὴν εὗρον Ἀριστοφάνους.* Die zahllosen Anspielungen und Reminiscenzen der Späteren, die nur unvollständig in den Ausgaben angemerkt sind, zeugen von einer niemals erloschenen Neigung; sie war besonders in den Zeiten der Sophistik lebhaft. Einiges Interesse hat hier die Frage, ob Jo. Chrysostomus wirklich, was Villoison *prolegg. in Long.* p. XIV. u. a. versicheren, Ranke p. 74. bezweifelt, den Komiker in seinen Homilien gründlich nutzte. Mittelmäſsiges Epigramm des Antipater Thessalon. *A. Pal.* IX, 186.

b. Charakteristik.

2. Alle leitenden Gesichtspunkte denen eine sachgemäſse Beurtheilung des Aristophanes folgen muſs, bietet die voraufgehende Charakteristik der alten Komödie; jede wesentliche Bestimmung geht hauptsächlich auf diesen Dichter zurück und bewährt sich durch Uebereinstimmung mit seiner Praxis. Wollte man aber seine Kunst in ihrer ganzen Eigenthümlichkeit begreifen, so müſste noch eine Kenntniſs von den Methoden der anderen Komiker hinzu treten; und gewiſs waren solche nach der Individualität verschieden genug; allein wir erfahren von solchen nichts, am wenigsten ob was in Aristophanes künstlerisch nicht befriedigt, sittlich miſsfällt oder zurückstöſst, dies auch bei seinen Genoſsen sich fand und vielleicht unter die Freiheiten jenes Lustspiels gehörte. Wir sind daher völlig auf den Dichter selbst angewiesen, und wenn er anerkannt ein hochbegabter Mann und Meister der Form war, so lohnt es nachzuforschen wieweit die Schattenseiten vom Licht seines Genies ausgeglichen werden, oder etwa durch die Natur dieser Gattung sich entschuldigen laſsen.

Zuvörderst ist man befugt für Aristophanes im Wider-

spruch mit Vorurtheilen früherer Zeit einige Rechte vorauszusetzen. Vor allen gilt die Voraussetzung dafs dieser Ko- 554 miker, solange der Strom seiner Poesie sich ungehemmt ergofs und die reine Demokratie ihre üppigen Blüten trieb, das gesamte Leben des Attischen Staates beleuchtet, dafs er die Schattenseiten in den leitenden Personen und den Zeitrichtungen mit scharfer Beobachtung aufgefafst habe, dafs er aber auch die grellesten Zerrbilder mit ernsten Gedanken verband und seine Satiren in sittlicher Stimmung unternahm. Durch diesen ethischen Kern und Charakter erhob Aristophanes (vielleicht in Gemeinschaft mit Eupolis) den Attischen Karneval auf die Höhe der politischen Opposition. Hinter kecken, selbst zügellosen Wendungen steigert er den geheimen Ernst bis zum hohen und herben Pathos; und wenn nicht schon die Haltung seiner Stücke vernehmlich spräche, so würden mehrere Parabasen darthun wie sehr sein Selbstgefühl sich zu hoher Achtung vor der Kunst gestellt. Ein kräftiger satirischer Grundton der in früheren Dramen selbst den Stachel des empörten Unwillens empfinden läfst und bisweilen an persönliche Misstimmung streift, erfüllt seine Dramen bis zu den Fröschen und zeugt von der Wärme seines Patriotismus. Aristophanes bekämpft mit den Waffen der Kritik und des schneidenden Witzes alle die Schäden und heillosen Neuerungen, woran das entartete Gemeinwesen, der Leichtsinn und die Verflüchtigung des Volksgeistes, das Verderben in Religion und Bildung offenbar wurden; er streitet wider die Fortdauer des Kriegs und empfiehlt im Widerspruch mit der ochlokratischen Politik unablässig den Frieden; er schildert mit rücksichtloser Schärfe die Zerrissenheit und die Täuschungen der Hellenischen Welt und malt ihre Mifsgestalten mit grellen Farben. Gegenüber sollte seine Zeit im Zauberspiegel der Poesie den schmählichen Abfall von Tugend und Sittenreiheit der Vorfahren anschauen, wenn er ihr die Schönheit des hingeschwundenen Heldenalters vorhielt und die Ideale des Attischen Ruhmes in den Bildern grofser Krieger und Staatsmänner zurückrief. Er ging nun zwar an die bren-

nenden Fragen der Attischen Politik mit keinen neuen Ideen und Kräften, ebenso wenig mag der Dichter eine Rückkehr zur Einfalt und Sittlichkeit der alterthümlichen Zeit erwartet haben, er stimmte vielmehr seine Hoffnungen im Fortgang des Krieges immer mehr herab. Seine Kraft und Wahrheit liegt aber darin dafs er mit voller Hingebung als Athener fühlt und redet. Deshalb erinnert er mit lebhaftem Ehrgefühl seine Bürger an die verlassene Bahn einer würdigen patriotischen Politik; sein Charakter und gründlicher Geist vertrug sich niemals mit der schlechten Gegenwart, und mit Stolz darf er rühmen dafs er stets unerschrocken in den Streit wider die mächtigen Demagogen, ihren Anhang und andere schlimme Verderbnifse in 555 Staat Sitte Kunst eintrat. Allein Aristophanes täuschte sich gleich anderen Komikern, deren Jugend in die glänzenden Zeiten unter Perikles gefallen war; denn wenige begriffen damals die Natur und den Umfang einer gesellschaftlichen Revolution. Man mag daher entschuldigen dafs er dem Wahn treu blieb, als ob Athen blofs vorübergehend an Sittenverderb kränkle, dafs er unfähig in Untiefen zu blicken nicht einsah wie sehr der innerste Grund des Staats morsch geworden, und die Gesellschaft keiner Wiedergeburt fähig, sondern von unheilbaren Schäden angegriffen, von allen vaterländischen Traditionen abgewichen und unbewufst von neuen Anschauungen umfangen war. Er verkannte daher die plötzlich eingebrochenen Neuerungen und Gegensätze, vielleicht weil er dort mehr Leichtsinn als eingewurzelte Laster fand; alsdann war der Wahn erlaubt, ein so begabtes, noch vor Jahrzehnten gesundes Volk könne durch lächerliche Bilder und scharfen Spott, mit kräftigem Zuspruch gemischt, aus dem wüsten Rausch gerüttelt werden. Diese gutmüthige Stimmung vorausgesetzt hat er aber sich nicht versagt auch ehrwürdige Personen und Institute, selbst das mythologische Götterthum in denselben Kreis des Scherzes, auf gleicher Stufe mit den komischen Objekten, aufzunehmen und seiner besseren Einsicht zuwider sie durch beifsenden Witz herabzuziehen. Endlich war Aristophanes eine realistische Natur und aller Ideologie feind, ein zu guter und

antik gesinnter Athener, um den Werth und Zusammenhang der in seiner Nähe gährenden Elemente hoch anzuschlagen; ihm fehlte der Beruf zur Reflexion, und da die Phaenomene der Thatsachen ihn ausschliefslich fesselten, so hat er wol niemals über die fremdartigen Mächte der neuen Bildung und ihren nothwendigen Einflufs auf die Krisen jenes Zeitalters nachgedacht. Er verwarf daher und bestritt alle Leiter der modernen Bewegung, Männer wie Sokrates und Euripides (p. 395.) mit unerbittlicher Strenge; häufig zeigt er aber, auch wenn er übertreibt, ein treffendes und wahres Verständnifs ihrer Schwächen, und seine geistreiche Polemik konnte das Urtheil selbst moderner Leser bestechen.

Zu dieser gediegenen Einseitigkeit und Schärfe gesellt sich ein verfängliches Recht, die Handhabung des groben Pinselstrichs oder des obscenen Ausdrucks und Witzes, um die Häfslichkeit einer verderbten und zerbröckelten Welt auszumalen. Die Bestimmung dieses kräftigen Elements ist vorhin am Schlufs von §. 122. entwickelt worden. Nun schaltet der alte Komiker mit der Fülle des Schmutzes und der lächerlichen Kunstmittel in Scenerie, Kontrasten und Worten als seinem Eigenthum; ihm war überlafsen die Farben seinem Zweck gemäfs aufzutragen, denn diese weltliche Poesie, das Organ der Massen, kannte keine Konvenienz, und ihre Schranke lag nur in der genialen Produktivität oder im Geschmack des Publikums. Die Nacktheit des Ausdrucks und der Komik geht hier bis zu den äufsersten Grenzen der naiven Stimmung, das Gefühl der Scham kommt nicht zum Recht, sondern die private Moral darf auf dem Gebiet des sinnlichen Genufses sicher vor Empfindlichkeit ihr Gelüst vortragen. Nur mufste die drastische Bildersprache den Zweck der alten Komödie fördern, welche bestrebt war mit einem ungewöhnlichen Aufwand phantastischer Formen, mit glücklichem Witz und in plastischer Sprachbildnerei das Laster und die Verkehrtheiten, worin Staat und Individuen vom rechten Mafs abwichen, fühlbar zu machen und handgreiflich in ihr volles Licht zu setzen. Aristophanes hat 556

mit Lebendigkeit und Schärfe der Darstellung seine verkehrte Welt als eine wirkliche gezeichnet, sogar mit wachsender Keckheit durch alle Stufen auf die letzte Spitze getrieben. Er entwickelt hier eine bewundernswerthe Leichtigkeit, und steigert sie bis zur Verwegenheit; sein nie versagender Witz wird von der muntersten Laune getragen, der Ton der anmuthigen oder herben Grazien steht ihm zu Gebot, und seine sprudelnde Heiterkeit streift ohne falsche Scham und Zaghaftigkeit gleichmäfsig Personen und Objekte des verschiedensten Rangs. Man erstaunt hier immer von neuem mit welcher Aufmerksamkeit er jede Seite der Sinnenwelt, jeden charakteristischen Zug beobachtet. Seine Zeitgenossen konnten über den sittlichen Rückhalt solcher Kraftmittel keinen Zweifel hegen, sie fühlten dafs diese Freiheit des Scherzes aus Antipathien eines frischen Herzens entsprang. Dagegen mufste sie jeden jüngeren Leser durch ihre Schroffheit und ungemilderte Farbe verletzen, wenn man auch zugab dafs keine niedrige Sinnlichkeit gekitzelt und genährt, noch weniger ein unsittliches Gelüst mit geschliffener Feinheit verhüllt oder gesunde Triebe vergiftet werden. Aber nicht blofs mag der Witz des Dichters oft dem Anstand und dem Ton der Gesellschaft widersprechen: auch weil er durch Zeit und Ort bestimmt und an einen nie wiederkehrenden Moment geknüpft war, mufs er uns wie häufig der Griechische Witz kalt lassen und ohne zündende Kraft verrauchen. Dafs aber diese derb gewürzte, nicht immer duftige Kost einem höheren sittlichen Zweck dienen soll und ein berechneter Stachel war, um abzuschrecken und den Widerwillen gegen die Seichtigkeit zu reizen, das erweist noch die Chronologie der Aristophanischen Dramen. Wo der Ernst (wie in den Wolken) überwiegt, sind Schmutz und zweideutige Bilder spärlich eingemischt; das Gegentheil fordern die Gemälde der Verderbnifs, wo die Polemik ihre schneidenden Waffen von der muthwilligsten Laune borgt; erst seitdem in den Komödien der letzten Periode (*Thesmoph. Lysistr. Eccl.*) die grofsen politischen Motive verstummten und 587 winzige Stoffe des Privatlebens, vor allen derbe Schilderun-

gen des verderbten weiblichen Geschlechts dafür eintraten, wurde manch geistreicher Einfall durch wüste Malerei vergröbert und massenhaft verschwendet. Damals sich ganz überlassen und von keinem Gegengewicht gezügelt verlor der Witz jedes schickliche Mafs; fast scheint es als ob eine solche Lust an der Rhyparographie nur dem unfeinen Publikum zum Opfer dargebracht werden soll: und doch glänzt noch in diesen Possen (βωμολόχα) und letzten Ausschweifungen der Attischen Laune das erstaunliche Talent des Dichters.

Unsere Vorstellungen vom Plan und von der inneren Arbeit der alten Komödie beruhen allein auf Aristophanes. Ihre Voraussetzung ist ein Grad genialer Kühnheit, der in Erfindung und Kombination nichts versagt zu sein schien. In seiner schwunghaften Zeit hat dieser Komiker seine phantastischen Themen zu schwindelnden Höhen aufgebaut und über Lücken und Abgründe hinweg Situationen verwebt, die niemand jetzt ahnt oder zu verknüpfen sich getraut hätte; wo das verschiedenartigste, das scheinbar entlegene durch einen überraschenden Griff plötzlich herangezogen und ebenso schnell wieder in den Hintergrund geschoben wird. Diese Welt des erfindsamen Genius kennt keine der Schranken, welche die Logik oder die Wirklichkeit des praktischen Lebens setzt. Ihre Phantasie gebietet über Illusionen unglaublicher Art und zerstört dieselben nach Gefallen. Nahes und Fernes, Möglichkeit und Wunder laufen in einander oder stehen auf gleichem Fufs; ein fester, vom Publikum anerkannter Boden, den der tragische Mythos darbot und die Komik bisweilen für parodische Travestie nutzte, fehlt gänzlich: der Zuschauer mufste dem Dichter in alle Wendungen und Ueberraschungen der Dramaturgie mehr ahnend als mitwifsend nachgehen. Wer daher aus Titeln und abgerissenen Bruchstücken den Inhalt verlorner Komödien abnehmen will und die muthmafsliche Herstellung des Plans versucht, unternimmt eine Reihe hypothetischer Kombinationen, denen prinzipiel die logische Wahrscheinlichkeit fehlen darf. Auch darin standen jene Komiker im Gegensatz zur Tragödie, dafs sie keinen stren-

gen Organismus anerkennen. Aristophanes weiſs nichts von den Mühen um einen streng gefugten dramatischen Haushalt von Einheiten des Orts und der Zeit. Seine Charaktere sind ihrer ochlokratischen Natur gemäſs geistesverwandt, mehr symbolisch als konkret, und werden nur durch stärkere Farbengebung unterschieden; eben so wenig braucht er die Handlung straff zu spannen und ohne Seitenweg auf ein äuſserstes Ziel zu treiben. Eine fortschreitende dramatische Bewegung wurde damals weder gesucht noch ängstlich an Illusion geknüpft; schon die Freiheit der Parabase widersprach, da sie für einige Zeit den Stillstand des Spiels und eine Reihe zwangloser Vorträge dem Dichter verstattet. Er darf vielmehr sein Gewebe dehnen 558 und lockern, wirksame Motive variiren und im Lauf des Dramas wiederholen, den Dialog läſsig halten und geschwätzig führen, ohne dem heiteren Einfall und der persönlichen Charakteristik einen Platz zu versagen. Die Handlung pflegt daher durchsichtig in einem losen Nacheinander von Scenen sich auszubreiten; sie dient keinem versteckten und verwickelten Plan und kann das Geheimniſs einer Katastrophe leicht entbehren. Aristophanes hat in seiner Oekonomie, wie man durchweg in der alten Komödie (p. 611.) verfahren mochte, keinen Mechanismus befolgt. Am wenigsten kümmert er sich um Zahl, Umfang und Ebenmaſs der Scenen, und fragt nicht ob sie klein oder lang ausfallen und wieweit sie zum Bau des Ganzen beitragen. Er häuft eine Reihe von Kontrasten durch phantastische Gruppen, und darf verbindende Glieder willkürlich überspringen, die kaum angedeutet werden, und Scenen episodisch einlegen: denn da die Welt des Komikers alle Nothwendigkeit ausschlieſst, so läſst sie für Augenblicke den Verband von Ursachen und Wirkungen vergeſsen. Man wird also häufiger mit seiner geistreich erfundenen und entwickelten Exposition, dem Vorgrund des Themas, als mit dem dramatischen Ausbau zufrieden sein. Daſs aber dieses Reich der Willkür, in der allein die Phantasie des jeder irdischen Fessel entrückten Genius zu walten scheint, nicht völlig in der Luft schwebe, sondern in

festen Formen sich bewege, dafür sorgt die fixirende Plastik und die Schärfe der typischen Charakteristik. Nur das Drama der Ritter entwickelt sich in einem streng fortschreitenden Plan und rückt drastisch durch eine Reihe gesteigerter Akte vor; weit mehr bewundert man aber die plastische Kunst, welche den unfafsbaren Haushalt der ochlokratischen Politik in einem sichtbaren Stufengang genetisch vor Augen stellt. Dagegen nähert sich die reiche Scenerie der Acharner und Vögel dem ursprünglichen Bau der Gattung; beide Stücke durchlaufen behaglich und von bacchischem Muthwillen übersprudelnd ihren Kreis, den ein Ueberflufs an verwegener Phantasie bei mäfsiger Technik füllt. Der Schwung dieser hohen Komik fordert also Kontraste voll von Widersprüchen und Gegensätzen, wo die mit scheinbarem Pathos handelnden Figuren das unfähige Treiben einer verkehrten Welt bis zur Erschöpfung anschaulich machen. Ihr energisches Denken, Wollen und Reden (hierin liegt alle Thatkraft) hat den Werth einer objektiven Kritik und läfst die gemeine Wirklichkeit, welche sich über den Trümmern der aufgelösten Ueberlieferung ausbreitet, in ihrer ganzen Nichtigkeit erkennen. Unter den Hüllen dieser symbolischen Charaktere, welche durch schroffe Karikatur gespreizt in alle Kreise der durch 559 Unmündigkeit und Schwindel aufgeblähten Gesellschaft einführen, hat Aristophanes seine Meinung über die Schäden des Attischen Staats verständlich niedergelegt und dem ausgesprochenen Grundsatz gemäfs heiteren Scherz mit gründlichem Ernst unauflöslich gemischt. Doch erhob sich bisweilen in früheren Dramen sein Ernst zur herben Leidenschaft, fast zum Ausdruck persönlicher Stimmung, mehr als für die Tonart der Komödie taugt. Uebrigens bleiben ihm auch im künstlichen Versteck der Phantasmen die leitenden Ideen gegenwärtig, und in den stärksten Uebertreibungen blicken die sittlichen Motive der Dichtung durch. Wo hingegen, wie zusehends in seinen jüngeren Dramen, die grofsen Interessen des öffentlichen Lebens zurückweichen und einer einseitigen Polemik in Kritiken der Sitten und der Individuen den Platz räumen, da schwinden die

hochkomischen Figuren und der mächtige Hauch der sonst grofsartigen Poesie. Zwar glänzt der Komiker auch dann noch mit Fülle des Witzes und liebenswürdiger Laune, doch schafft er mehr Genrebilder und lustige Scenen als ein geschlossenes Kunstwerk, und der früher wenig beachtete Mangel an strenger Dramaturgie wird bei so lose gefugten Situationen sehr empfindlich. Zuletzt behielt nächst der harmlosen Erfindung die glückliche Plastik ihren eigenthümlichen Reiz, nur blieb sie hinter der markigen, wenn auch gröberen Zeichnung typischer Masken in den älteren Dramen zurück, ohne je der neueren Komödie sich zu nähern, welche die der täglichen Erfahrung entnommene Persönlichkeit mit portraitähnlicher Feinheit malt. Demnach genügt allein diese phantastische Freiheit der Oekonomie um zu begreifen warum die Leser der folgenden Jahrhunderte, welche sich an die verständige Zweckmäfsigkeit und Spannung der Menandrischen Komödie gewöhnt hatten, immer mehr dem Aristophanes und seinen Kunstgenofsen sich entfremdeten. Nicht mit Unrecht vermifsten sie dort Gemefsenheit des Dialogs, Abstufung und Ethopoeie der Charaktere, zuletzt die logische Fafslichkeit und Popularität, wodurch alle gebildeten am jüngeren Lustspiel einen Genufs und geistige Nahrung fanden.

Endlich bewundert man das Talent des Aristophanes in seinem Stil. Hier vermögen wir selber die gepriesene Meisterschaft der alten Komiker in der Form und ihre Vielseitigkeit, welche man kaum aus Bruchstücken ahnt, deren Umfang und Tiefen auch Urtheile der Alten nicht völlig glaublich machen, klar zu verstehen und lebhaft zu
560 geniefsen. Zwar tadelt Plutarch noch hier den Dichter, an dem ihn schon kecke Rhetorik und zweideutige Bilder verdriefsen, und erklärt seine Sprache für ein Gemisch aus tragischen und komischen Elementen, aus Erhabenheit und Alltagsrede, woran er Ebenmafs und gleichförmigen Ton vermifst, während Menander überall dieselbe Farbe bei so verschiedenartiger Charakteristik bewahre; zuletzt verwarf er ein so buntes Gewand, welches weder gebildeten Männern noch einem gewöhnlichen Publikum zusagen könne.

Freilich war dieser eklektische Leser der Dichter nicht mehr fähig den Grad formaler Gaben anzuerkennen, welchen ein Komiker der älteren nationalen Zeit erreichen mufste. Wir hingegen begreifen leichter dafs ein Aristophanes, der nicht die Konvenienz und bürgerliche Gewohnheit voraussetzt, sondern die Kontraste seiner aus den Fugen gerückten, von Widersprüchen erfüllten Welt phantastisch und empfindlich darstellen wollte, jene Mischung und plebejische Willkür auf verschiedenen Punkten methodisch anwenden darf. Sein Genie glänzt in der Beherrschung von Gegensätzen und Mifstönen, die sonst in keiner Gattung vereinbar sind, aber dem wahren Dichter einer politischen Poesie nothwendig waren. Er handelt in seinem Beruf, wenn er die phantastische Karikatur grell beleuchtet, die Rede seiner Figuren mit kühnem Witz und sinnlicher Derbheit durchsäuert, ihr sinnliches Vermögen in den anschaulichsten Bildern (εἰκόνες), wofür er die mannichfaltigen Erfahrungen des Lebens zu nutzen weifs, mit gaukelnder Phantasie vergegenwärtigt. Wir erstaunen über seine schöpferische Kraft und Erfindsamkeit, mit der er fast spielend für jede Wendung oder Mimik einen reichen Wortschatz entfaltet, selbst die den Athenern zugänglichsten Mundarten in Scenen der Lakoner, des Boeoters und des Megarers heiter nachbildet; er überrascht durch Seltsamkeit und scharfes Gepräge seiner zusammengesetzten Wörter, und die sprudelnde Fülle der Parodien (p. 600.) war dem feinen Hörer ein Genufs. Neben dieser Freiheit bewundert man die Gewissenhaftigkeit, mit der sich der Dichter einer gesetzlichen Zucht unterwarf: hieraus ging die Schönheit seiner klassischen Form hervor, in der korrekte Diktion und Strenge der Metrik, Wohllaut der Rhythmen (p. 603.) namentlich im anapästischen Tetrameter und die Grazien der feinen Phraseologie, welche den gewandten Dialog belebt, mit einander wetteifern. Aristophanes beherrscht in hohem Grade die Präzision und das Korn des guten Atticismus, und für die Festsetzung der Syntax hat er wesentlich beigetragen. Diese Gaben der Aristophanischen Form welche mit Leichtigkeit und allem bildlichen Reiz durch

flüfsigen Scherz zum gediegenen Ernst übergeht, erkannte Plato zuerst in ihrem vollen Werth, und vergegenwärtigt sie mit genialer Reproduktion im Symposion, wo der Komiker selber eine klare gegliederte poetische Prosa redet. Doch erscheint sein stilistischer Glanz am reinsten in den früheren Dramen; ein Wendepunkt sind die Vögel; weiterhin überwiegt die nicht immer durch Eigenthümlichkeit hervorstechende Sprache der guten Konversation.

c. Aristophanische Litteratur.

3. Die Stücke des Dichters betrugen nach der höchsten Zählung 54, nach einer anderen 44, worin vermuthlich die doppelten Ausgaben einbegriffen waren; vier erklärte man für unächt. Jetzt ergeben sich höchstens 43, wahrscheinlich nur 37 Titel. Die verlornen Dramen kennen wir aus mehr als 700 Fragmenten, doch genügt ihr Umfang mehr um das wunderbare Spiel des Aristophanischen Geistes mit Objekten, Stil und witzigen Gedanken aufzufassen, als um den Plan eines Stückes sicher herzustellen. Keines derselben scheint vor den anderen berühmt gewesen zu sein; doch wurden einige fleifsig gelesen, unter ihnen der Erstling des Komikers die Δαιταλῆς. Bemerkenswerth ist der Stufengang der Aristophanischen Kunst, welcher mit der bekannten Zeitfolge der erhaltenen Dramen sich nahe verbindet. Wesentlich ergeben sich drei Gruppen, welche den Verlauf und die bedeutendsten Wechsel des Peloponnesischen Krieges begleiten, zum Theil noch in die Demokratie der nachfolgenden Jahre herabgehen; diese drei Gruppen sind zugleich Stadien der komischen Poesie. In den sechs Komödien der ersten Gruppe, die fast aus einem Gusse gearbeitet sind, erfreut der Dichter durch den Fortschritt vom strengen Ernst zur harmlosen Heiterkeit, die Herbheit und Schärfe des Tons mildert und stimmt 562 sich allmälich in ironischen Kontrasten herab, und man erkennt mit welcher Selbstbeherrschung er sein sittliches Mifsbehagen unter kühnen Formen des Scherzes verhüllt. Der Höhepunkt dieser bis zum Gipfel der Ochlokratie reichenden Gruppe sind die Vögel. Die früheren Stücke mögen

tiefer und vom Bewufstsein einer grofsen Kunst durchdrungen sein, sie rücken planmäfsig und bisweilen in sorgfältig gegliederter Oekonomie vor, sie wirken durch die Gröfse der Ideen mit voller Kraft, endlich kann der edle Geschmack ihrer Form, der in Feinheit und Schärfe des Stils ein schönes Mafs beweist, den höchsten Ansprüchen genügen; aber jene Vögel sind nicht nur behaglich und plastisch, sondern erschöpfen auch und verschwenden fast die Fülle des Witzes und der Phantasie mit liebenswürdiger Laune. Aus Klarheit und Ruhe des Geistes ist ihm hier ein gemüthliches Spiel gelungen; dieses vollkommne Bild der Attischen Herrschsucht und Selbstgenugsamkeit wird durch keinen Mifston des Zweckes oder der kritischen Stimmung getrübt, die Schärfe der politischen Antipathien bleibt fern und hat allen verbitternden Harm abgeklärt. Die zweite Gruppe wird von nur drei Stücken aus späten Kriegsjahren repräsentirt. Der politische Gedanke tritt zurück und überläfst den Schauplatz kleinen Themen und geistreich erdachten aber zu breit ausgeführten Späfsen, die sich als Trümmer aus dem Schiffbruch der Attischen Oeffentlichkeit gerettet hatten. Das Detail überwiegt, vom phantastischen Anflug spürt man wenig mehr, die Arbeit verliert an organischer Gediegenheit, der Dialog wird breit und gedehnt, da die zufälligen Beiwerke gröfseren Raum einnehmen. Aber die gewohnte Lust und muthwillige Laune gaukelt noch immer und zehrt von schönen Erinnerungen; bisweilen vermag auch die komische Muse von der Ueppigkeit des Stoffs genährt sich kecker aufzuschwingen. Die dritte Gruppe bewegt sich in dem matten bürgerlichen Leben, welches auf den Sturz der Attischen Herrlichkeit folgte. Längst waren Ideale der künstlerischen Welt erloschen, die Macht des heiteren Witzes ermattet oder ist unproduktiv geworden, der Plan geräth immer winziger, die Komposition so beschränkter Scenen bildet einen losen Verband von Kontrasten: diesem Stückwerk fehlt aller Schwung eines organisirenden Geistes. Mit dem Verlust der chorischen Poesie fiel der letzte Stützpunkt hoher Interessen und dichterischer Freiheit. So von den *Ecclesiazusae*, wiewohl diese noch durch Charakterbilder belebt sind, bis zum einfarbig

563

ruhig abgespielten zweiten *Plutus*. Aristophanes schloſs hier seine geniale Laufbahn, von Stufe zu Stufe weichend und auf den engen Kreis einer poesielosen Zeit herabgedrückt. Dieser Abfall der dichterischen Kraft war aber nicht bloſs das Schicksal des höheren Alters, sondern traf vielleicht in noch höherem Maſse die Gattung selbst. In seinen beiden letzten Stücken meinte man die Charakterzüge der nächsten komischen Formen anzutreffen, in der Parodie der Euripideischen Fabel *Αἰολοσίκων* ein Vorspiel der mittleren, im *Κώκαλος* sogar schon der neueren Komödie.

3. Fragmentsammlung, begonnen von Brunck. A. Seidler *Disput. de A. fragmentis*, *Hal.* 1818. 4. und in *Class. Journ.* Nr. 43. Monographien, über das *Γῆρας* v. Süvern 1826. Fritzsche *De Babyloniis L.* 1830. *De Daetalensibus* 1831. *De Pelargis* in s. *Qu. Arist.* Hieher gehören desselben 5 Programme *de fabulis ab Aristophane retractatis*, *Rost.* 1849—52. *A. Fragmenta ex recens. G. Dindorfii*, *L.* 1829. vermehrt in dessen Ausgg. v. Aristoph. und der *P. Scenici.* Neue Bearbeitung von Bergk am Schluſs von Meineke *Com.* II. 1840. und in besonderem Abdruck. Zahl der Dramen: *Vita*, *ἔγραψε δὲ δράματα μδ΄, ὧν ἀντιλέγεται τέσσαρα ὡς οὐκ ὄντα αὐτοῦ.* Die Zahl *νδ΄* in den *Prolegg.* und sonst auch bei Suidas hat man hienach berichtigt. Nur durch das Ansetzen zweiter Ausgaben von *Nubes* und *Pax* ergeben sich 43. Muthmaſsliche Diaskeuasen bespricht J. Stanger Ueber Umarbeitung einiger Aristoph. Komödien, L. 1870. Klassifizirung nach den Stufen künstlerischer Ausbildung: Rötscher p. 71. ff. Bergk p. 896—98. Aus dem anscheinend didaskalischen Vermerk bei den *Aves*, *ἔστι δὲ λε΄*, ist nichts sicheres zu entnehmen, Meineke *Add. Com.* V. p. 61.

Erhalten sind eilf Komödien, welche 37 Lebensjahre des Dichters umfaſsen.

564 1. *Ἀχαρνῆς* Ol. 88, 3. (425) erhielt von Kallistratos in Scene gesetzt den ersten Preis. Dieses Stück welches ebenso sehr durch scenischen Reichthum und Genialität der Erfindung sich auszeichnet als durch Frische des Tons, ist eine geniale Probe der lachenden Attischen Komödie. Kein Drama des Aristophanes kommt diesem in den Reizen der reinen Komik gleich, an der kein Schein von Mühen und künstlicher Arbeit haftet. Eine sprudelnde Fröhlich-

keit verbreitet sich über das Ganze mit schönem Gleichmafs und dämpft die Schärfe der Polemik; dieselbe Geisteskraft und Laune belebt die flüfsige Sprache, hebt die kecken Rhythmen, und erzeugt eine Fülle des dreisten und doch harmlosen Witzes. Mit aller Licenz der alten Komödie wird die Wirklichkeit übersprungen und dem Zauber der Phantasie das freieste Feld eröffnet, wo Zeit und Raum keine Schranke setzen. Die Scene wechselt nach Belieben zwischen Stadt und Land. Diese gesunde, von Lenaeischem Muthwillen durchglühte Poesie läfst das Behagen und die Segnungen des friedlichen Glücks empfinden, welches vor dem Einbruch des Kriegs der Attische Landmann besafs; eine Reihe der heitersten, mit kühner Phantasie gezauberten Scenen vergegenwärtigt den Werth der gestörten Seligkeit, und man erfreut sich an den scharfen Kontrasten, die mit anmuthiger Plastik den Abstand der Gegenwart von jener Vergangenheit, die Freuden des Nähr- und die Plagen des Wehrstandes ausführen. Im Vorgrunde steht ein feines, mit beifsendem Witz durchwirktes Bild der arglosen Volksversammlungen, der Possen und Trugkünste mit denen hinterlistige Politiker die Gemeine zu täuschen pflegen; entrüstet von diesem Schauspiel sucht der dort anwesende Vertreter des Bürgerthums, der wider Willen zum Städter gewordene Landmann Dikaeopolis für seine Person mit dem Feinde sich zu vertragen. Hierauf folgt sein phantastischer Friedensschlufs mit Sparta; der Dichter reiht daran bis an das Ende die kräftigsten Gegensätze, nachdem der Friedensstifter in seinem Gau von hitzigen Patrioten bedroht sich durch die Mittel der pathetischen Beredsamkeit vertheidigt und die Gegner, welche den Kriegsmann Lamachus anrufen, verwirrt hat. Zuerst wird mit gemüthlicher Neigung in Gesprächen und Chorliedern das kriegerische Landvolk Attikas im kernhaften Schlag der Acharner geschildert, der bereits unter der ochlokratischen Beredsamkeit leidet, gegenüber der selbstsüchtigen Kriegs- und Adelspartei; der Widerspruch der beiderseitigen Interessen in Denk- und Lebensart tritt energisch hervor. Beiläufig bietet der kritische Moment, da der ungeübte

Landmann vor dem Chor der Acharner sich in gesetzter Rede vertheidigen soll, einen günstigen Anlafs zum heitersten Episodium, worin Aristophanes über die Rhetorik des Euripides und seine Rührmittel scherzt: das drollige Gespräch des Dikaeopolis mit dem studirenden Tragiker, 565 dann die drastische Rechtfertigung in der jener die Rolle des Telephus verbraucht, sind voll von glücklichen Einfällen. Diese Stimmungen des friedfertigen Dichters schliefsen ab mit dem Wortstreit zwischen Dikaeopolis und Lamachus, demnächst mit einer aus Scherz und Ernst gewebten Parabasis. Hierauf folgen Glanzpunkte der fröhlichen, in Muthwillen unerschöpflichen Laune, zwei durch psychologische Zeichnung und ihren Dialekt merkwürdige Scenen, in denen ein Megarer, weiterhin ein Boeoter im Verkehr mit dem Attiker und dem unvermeidlichen Sykophanten zu vortrefflichen Genrebildern verarbeitet sind. Sie werden bis ans Ende durch geistreiche Kontraste fortgeführt, wo die Rolle des von Ungemach verfolgten Kriegshelden Lamachus in heiteren Gegensätzen mit der behaglichen Lage des Landmanns spielt, welcher den Wohlstand einer guten Zeit, umgeben von der Fülle des derben Naturgenusses, lustig zur Anschauung bringt und das stete Gefallen des Chors erregt. Aller Streit schliefst ohne Mifston mit einem neckischen Wortwechsel, und dieses volksthümliche Symbol des seligen Friedenstandes triumphirt im Hintergrunde des reichlich genofsenen Choentages. Die Politik tritt zurück, die Charakterbilder sind reizend und glücklich in Kontrasten, aber nicht zu scharf, und tragen selten die Farbe persönlicher Antipathien. Der Text ist ziemlich rein erhalten.

1. Hauptausgabe: *Ach. emend. et illustr.* (*c. comm.* P. Elmsley), *Ox.* 1809. *L.* 1830. (in d. Leipziger *Commentt.* T. V.) *Ex rec. Dindorfii*, L. 1828. Aus A. Ach. Griech. und Deutsch (v. F. A. Wolf), Berl. 1811. 4. Ed. *Alb. Müller*, *Hannov.* 1863. Die Ach. des A. Gr. und Deutsch m. Anm. v. *W. Ribbeck*, L. 1864. Ueber die Parabasis der Ach. Programme v. *Rekdantz*, Magdeb. 1862. und *Steinbrück*, Starg. 1865. Mit Engl. Noten Mitchell, Lond. 1835. mit Lat. Blaydes, L. 1849. Bergk *Comm* p. 359. sah in den Acharnern eine Nachahmung der Megarischen

Posse; K. O. Müller dachte dafs der Dichter hier niemals ernsthaft und nüchtern werde.

2. Ἱππῆς Ol. 88, 4. (424) vom Komiker selber siegreich auf die Bühne gebracht. Man erkennt einen grofsen Fortschritt in der komischen Technik; Haltung und Ton erinneren wenig an die nur um ein Jahr älteren Acharner. Der Charakter des Stücks ist rein politisch, im Gegensatz zu harmloser Lust streng und herbe bis zu den Anklängen an Archilochische Bitterkeit. Ueberall vernimmt man einen ungemilderten, selbst schneidenden Grimm gegen Kleon das ochlokratische Haupt der Verwaltung, aber auch die Verachtung der feigen Oligarchen wird nicht verhehlt. Kein Drama des Aristophanes befolgt einen so gespannten und genau von Stufe zu Stufe vorrückenden Plan, keins besitzt eine so präzise Diktion, die zwar über den Reichthum des klassischen Atticismus gebietet, aber den grellen, selbst widerwärtigen und plebejisch gefärbten Ausdruck der persönlichen Polemik keineswegs vermeidet, sondern 566 ihn noch durch kecke Wortbildnerei verstärkt; nicht weniger musterhaft klingt der Versbau, der Trimeter und die höheren Mafse. Man bewundert aber nicht blofs die klassische Form, sondern und wol noch in höherem Grade die Herrschaft über den Stoff. Soweit ahnen wir aus dem Ton und der Güte der Arbeit welchen Einflufs die Gemeinschaft mit Eupolis (p. 627.) haben mochte, der zu den Rittern beitrug und seines Antheils sich rühmte. In durchdachtem Plan hat der Dichter mit kühner Erfindung unternommen das unfafsbarste Thema, den Druck und Unfug der ochlokratischen, auf Athen und seinen Bundesgenossen lastenden Politik darstellbar zu machen. Sie tritt vermöge der komischen Plastik leibhaft in einer Zeitfolge von Akten auf: der Staat der launenhaften Athener verschrumpft in einen Haushalt des alten genufssüchtigen urtheillosen Demos, welcher hier zum ersten Male personifizirt wird, den seine Diener, an ihrer Spitze Kleon, gängeln und in Unmündigkeit erhalten; die Künste der plebejischen Staatsmänner, ihre schmeichlerischen Phrasen und Orakel, zuletzt die Fütterung der Bürger oder ihre Herabwürdigung

durch lockenden Sold, werden in einem Stufengang, grob gezeichnet, Zug um Zug nach einander entrollt. Mit bitterem Ernst hat Aristophanes die Schmach der pöbelhaften Staatsweisheit, welche die Selbstsucht eines leichtfertigen Volks zum Rückhalt hatte, durch einen Wursthändler als Nachfolger Kleons, den er besiegt, auf die Spitze getrieben, in grellesten Farben ausgemalt und mit schonungsloser Kritik beleuchtet, doch werden auch wohlgemeinte Rathschläge nicht gespart, welche von sittlicher Grofsheit und einer tüchtigen politischen Bildung zeugen. Die volleste Freiheit der Plastik gewährt der Nebenbuhler Kleons aus dem Pöbel, der jenen siegreich mit geistesverwandten und noch derberen Mitteln überbieten mufs, und das Schauspiel der mit ihren eigenen Waffen vernichteten Demagogie vor Augen stellt. Ein wohlthuender Epilog, der in seiner Art einzig ist, läfst keinen Zweifel über den patriotischen Sinn des phantastischen Handels, und schliefst mit frommen Wünschen, während der innerlich umgewandelte Demos bereut und auf viele Vorhaltungen ernstlich Befserung verheifst. Ungeachtet dieses Patriotismus vermuthet man unwillkürlich dafs auf den Ton des Dichters und seine gereizte Stimmung der Prozefs einwirkte, durch den ihn Kleon wegen des Dramas Babylonier unschädlich zu machen suchte; hierauf deutet auch die neuliche Drohung in den Acharnern; doch wagte der Komiker viel, als er den allgebietenden Volksregenten auf dem Gipfel des Glücks bald nach dem Siege bei Pylos angriff und seinen Sturz in einem poetischen Gemälde weissagte. Nicht ohne Bedacht hat er auch die Ritter, welche dem Demagogen feindlich waren, in das Interesse derselben Partei gezogen und als Bundesgenofsen in der Rolle des wohlgesinnten Chors auf einen ehrenvollen Platz gestellt. Mit der scharfen und gründlichen Kritik der ochlokratischen Welt hängt die Breite des oft zu sehr ausgedehnten Dialogs oder vielmehr des heftigen Wortwechsels zusammen, der bis zu Thätlichkeiten vorgeht; auch liegt es im Charakter einer politischen Dichtung, dafs neben vielen gesunden Einfällen und glücklichen Parodien mancher Witz unterläuft, der uns kalt läfst, oder Anspielungen

auf unbekannte Personen und Begebenheiten des Tages sich häufen, deren Verständnifs schon in alter Zeit verloren war. In edlem Stil ist die Parabasis gehalten, und den späteren chorischen Liedern fehlt es nicht an geistreichen Wendungen in Ernst und Scherz. Für die Berichtigung des Textes ist mehr geleistet als für Erklärung sovieler historischer und sachlicher Fragen.

2. Kommentar von Casaubonus bei Küster. *Ex rec Dindorfii, L.* 1821. Ausg. v. Kock. Mit Engl. Noten v. Mitchell, Lond. 1836. Kritische Beiträge v. G. Hermann in Zeitschr. f. Alterth. 1837. Mai. Deutsch u. Gr. v. E. Born, Berl. 1855. Gr. u. Deutsch mit — Anm. v. W. Ribbeck, Berl. 1867. *Recens.* Ad. v. Velsen, L. 1869. Ueber ein Parachoregem oben p. 114. Maske des Kleon p. 123. C. Fr. Hermanni *Progymnasmatum ad Aristoph. Equites schediasmata tria*, *Marburgi* 1835. 4. Zeitverhältnisse: Ullrich *Quaest. Aristoph.* I. *Hamb.* 1832. 4.

3. *Νεφέλαι* Ol. 89, 1. ohne Glück aufgeführt; es bleibt nur ungewifs ob dieses Drama wegen seiner geringen scenischen Bewegung nicht anzog oder die doktrinäre Fassung und der herbe Ton des Komikers (p. 548.) misfiel und man den Gesichtspunkt verwarf, unter welchem er die Hauptperson betrachtet und als staatsgefährlichen Parteiführer anklagt. Aber Aristophanes gab darum sein Stück, welches er für eine gediegene Leistung hielt, auch auf einem nachträglich eingelegten Blatt empfahl, noch nicht auf, sondern hinterliefs es auf vielen Punkten überarbeitet und erweitert (besonders durch das lange Zwiegespräch des doppelten Logos, einen durch Gesinnung und vortreffliche Darstellung glänzenden Schmuck des Dramas), zuletzt mit verändertem Schlufs; doch kamen diese zweiten Wolken zu keiner neuen Aufführung. Dafs er aber den alten Bestand nicht völlig mit der jüngeren Arbeit verschmolz, wie der Zweck einer Reproduktion erforderte, dies erhellt aus der heutigen Verfassung der Parabase (p. 615.) mit ihren nicht ausgeglichenen sondern chronologisch widerstreitenden Theilen; unter ihnen glänzt jenes nachgetragene Vorwort, worin er mit dem Selbstgefühl eines edlen Künstlers den Werth seiner von einem sonst kundigen Publikum misverstandenen Dichtung rühmt. Gleichwohl erhielt sich die Sage von einer wieder-

holten Darstellung und den beiden Ausgaben der Wolken; erweislich las aber niemand einen anderen als den jetzigen gemischten Text. Im Alterthum und selbst bei den modernen Lesern war keine Komödie so berühmt oder verrufen; meistentheils freilich nur weil ein unklares Vorurtheil mit ihr sich verband, zum Schaden des Dichters, welcher den weisen Sokrates nicht nur durch spöttische Züge herabgewürdigt, sondern auch mit völlig fremden Lehren befleckt, sogar verleumderisch einen bleibenden Verdacht gegen ihn ausgestreut und die Waffen zur schlimmsten Anklage geschmiedet hätte. Hier vernahm man zuerst, aber 23 Jahre vor dem Prozefs des Philosophen, den schweren Vorwurf, er glaube keine Götter und verführe die Jugend. 568 Bis in unsere Tage wurde daher dieses Attische Lustspiel gleich anderen derselben Zeit als boshaftes Geklätsch und unehrliche Posse zurückgewiesen. Wer aber den Aristophanes in der feinen Gruppirung des Platonischen Gastmals, und zwar in nächster Gesellschaft des Sokrates selbst, wahrnimmt, vermuthet schon dafs nicht einmal den Verehrern des letzteren ein solcher Angriff in ungünstigem Licht erschienen sei; vollends läfst der Grundgedanke der Wolken keinen Raum für den Verdacht einer persönlichen Abneigung. Die Hauptfigur ist, den Anschauungen der alten Komödie gemäfs, doppelseitig: sie hat einen historischen Kern, aber als Symbol einen phantastischen Standpunkt, welcher jene thatsächliche Wahrheit überwiegt und verdunkelt. Alle Züge der leibhaften Erscheinung, wiewohl nach komischer Weise verzerrt und für die dichterische Tendenz vergröbert, erinneren an den wirklichen Sokrates, besonders in den Anspielungen auf die sonst bezeugten Gewohnheiten seines Lebens und Redens. Dagegen streitet die Zeichnung der Sokratischen Schule mit der Tradition; ihre Lehrsätze klingen ebenso fremdartig als die praktische Wirksamkeit, welche Sokrates hier zum Verderben der sittlichen und staatlichen Ordnung betreibt. Allein gerade dieser Widerspruch überzeugt dafs es dem Komiker um Person und gehäfsige Darstellung eines wohlbekannten öffentlichen Charakters nicht zu thun war; er mochte wol

das äufsere Wesen des Mannes, soweit dasselbe jedem Athener offen vor Augen lag, des unermüdlichen Sprechers und Lehrers der Jugend, aus täglicher Erfahrung schildern, hingegen blieb ihm seine Philosophie gleich aller schulgerechten Spekulation verschlofsen und selbst unfafsbar. Um so mehr bewundert man den Scharfsinn des Dichters, welcher frühzeitig die Bedeutung des Sokrates, seinen kritischen Standpunkt und Gegensatz zum antiken Staat und zur Gesellschaft Athens, seinen Verkehr mit reformirenden und neologen Geistern, besonders seinen durchgreifenden Einflufs auf die Jugend erkannte. Da nun kein anderer gewohnt war im gewöhnlichen Leben, wie sonst Euripides auf dem Theater, offen und ohne Geheimnifs mit dem ungelehrten Publikum sich zu besprechen und an ihm seine Dialektik erprobte, so hat er ihn nicht nur zum Vertreter des modernen Prinzips erwählt, sondern überträgt auch vieles auf ihn was in den Tragödien des Euripides und in den Vorträgen der Sophisten paradox erschien. Sein Umgang mit Euripides blieb den Komikern nicht unbekannt, und noch später hiefs Sokrates in Athen ein Sophist. Der Aristophanische Sokrates übernahm daher theoretisch als Eigenthum eine Reihe von Sätzen gei- 569 stesverwandter Männer, vorzüglich aus der dem Volksglauben feindlichen Naturphilosophie des Euripides (p. 404.), dann aus der weniger bekannten Lehre der Sophisten, wofür Proben aus der Grammatik des Protagoras dienen. Das Ergebnifs seiner Wissenschaft und praktischen Einwirkung auf die Jugend sollte darauf hinaus gehen, dafs seine Schule nur Freidenker und verschrobene Sykophanten oder unnütze Phantasten nach Art des verrufenen Chaerephon bilde. Diesen Kern des Stücks entwickelt eine langsame dramatische Darstellung, die sich in engen Schranken ohne schlagende Kraft bewegt; ihr Motiv liegt im Wahn eines zum Städter gewordenen Landmannes, welcher sich müht die durch Modenarrheiten seines Sohnes (Phidippides) auf ihn gehäufte Schuldenlast abzuschütteln und deshalb bei Sokrates alle von ihm angestaunten Künste zu nutzen sucht, um als Rechtsverdreher (Strepsiades) schlechte

Prozefse zu gewinnen. Die Handlung ist schwach und stockend, sie langweilt sogar mit einer grammatischen Schulstunde, welche doch für den Zweck der Dichtung nichts beitragen kann, und füllt sich mit Scenen, die wenig in einander greifen und mehr Theorie geben als praktisch erregen. Aristophanes hatte seinen doktrinären Stoff, der in der Oeffentlichkeit nirgend durch einen Zusammenstofs mit den allgemeinen Ordnungen ruchtbar geworden war, übel gewählt; zuletzt steigert er ihn durch eine pathetische Wendung, welche das Mafs des Lustspiels empfindlich überschritt. Strepsiades nämlich unfähig jene Schulweisheit zu fassen bewegt den Sohn an seiner statt einzutreten. Letzterer hat schnell was er frisch gehört begriffen, und wendet sich alsbald gegen den Vater, der nur eben zuversichtlich und schnöde seine Gläubiger mit den erlernten Schulsätzen abgefertigt, gewaltsam und in schlagender Dialektik; worauf dieser beschämt um sich zu rächen das Schulhaus der Sokratiker anzünden läfst. Eine so tragische Spitze verräth die herbeste Verstimmung, wenn der Schwerpunkt seines Dramas in einem Parteikampf zwischen der alterthümlichen Zeit und der Gegenwart liegen soll. Denn Aristophanes erblickt bereits den Moment, wo die strenge Zucht und Sittlichkeit der Ueberlieferung mit der vernünftelnden Schulweisheit in Streit geräth, welche durch Keckheit und dialektische Gewandheit schon über die von modischer Redefertigkeit gefesselte Jugend zu herrschen beginnt und die heiligen Bande des Familienlebens aufzulösen droht. Doch erkennt man auch in der Schärfe dieser Polemik den patriotischen Dichter, welcher mit Reinheit und Wärme der Gesinnung frühzeitig die höchsten Interessen des Attischen Lebens wahrnahm und als die würdigsten Aufgaben der komischen Kunst erörtert. Seinen Ueberzeugungen hat er einen beredten Ausdruck in dem schön geschriebenen Episodium gegeben, welches den Streit zweier Zeitalter im Wortwechsel des gerechten und ungerechten Logos, besonders in feinen Parallelen zwischen alter und neuer Paedagogik vorführt und mit dem Siege des bösen Zeitgeistes schliefst. Noch im Aus-

gang des Dramas, an dem die tragische Katastrophe mifsfällt, wird die Sorge für schlimme Gefahren der Jugend auf einer abschüssigen, Sittlichkeit und Staat gefährdenden Bahn erkannt.

Ueber die formalen Vorzüge der Wolken konnte niemals ein Zweifel sein. Ihr Stil ist klassich, der Ausdruck fein, gewählt und durch Witz belebt, der Vortrag namentlich im Gespräch reich an Scharfsinn und geistreichen Gedanken. Den Reiz der meisterhaften Form verschönt der Wohllaut und Adel der Rhythmen, vor allen in Anapästen und lyrischen Theilen. Der Chor der Wolken vergegenwärtigt in plastischer Anschaulichkeit, die man auch in schönen Liedern vernimmt, die schützenden Mächte der Sophistik; er vertritt nach dem Brauch der Komödie den phantastischen Gedanken, scherzt wol auch mit seiner physischen Wichtigkeit, und verlockt den Strepsiades durch täuschende Reden; sonst ist aber seine Rolle für den Ideenkreis des Ganzen wenig bedeutsam. Mit drastischer Kraft sind die Charaktere des Sokrates und Phidippides gehalten. Im Ton des Dramas überwiegt, wie nirgend sonst, auch unter heiteren Scherzen ein hoher, fast pathetischer Ernst; Obscenität und leichte Späfse weichen zurück. Aristophanes hat aber nicht nur das Talent eines scharfsinnigen Beobachters an diesem spröden, so wenig durchsichtigen Stoff bewiesen, sondern auch mit Geist und nie versiegendem Witz die beginnenden Gegensätze der Attischen Bildung erfafst und die Gefahren der neuen Schulweisheit beleuchtet. Die Menge der Leser erkennt man noch an einer Mehrzahl junger MSS. Der Text hat mehr durch Interpolation als Verderbnifs gelitten.

570

3. Die Zahl der früheren Ausgaben (deren keine jetzt, am wenigsten für Interpretation genügt) ist ansehnlich, noch gröfser die Menge der Monographien und Forschungen über Stellung, Zweck und Elemente des Stücks. *Nubes c. Scholiis ant. et praef. I. A. Ernesti, L.* 1773. (*Eiusdem obss. in Nubes — ed. I. C. Ernesti, L.* 1795.) Abdrücke v. Schütz u. a. *Nubes c. Schol. Rec. et annott. add.* G. Hermann, *L.* 1799. umgestaltet *ed. sec.* 1830. (Dazu die kritischen Bemerkungen v. C. Fr. Hermann in s. Gesamm. Abhandl. Gött. 1849. XII.) *Ed. C. Reisig, L.* 1820. Erkl. v. *Kock* 1852. *Ed. W. S. Teuffel, L.* (1856) 1863. Uebersetz. v.

Schütz, Wieland, Welcker (m. Noten), Giefsen 1810. A. Wolken. Gr. u. Deutsch. (Von Fr. A. Wolf) Berl. 1811. 4. Mit Engl. Noten v. Mitchell, Lond. 1838. Philonides besorgte die Wolken, wenn wir dem *Bίος* (gegen Ende) glauben. Eine sehr alberne Notiz aus dem Alterthum setzt das Drama mit dem 23 Jahre späteren Prozefs des Sokrates in Verbindung und fabelt von seinem Siege: dargestellt von Aelian *V. H.* II, 13. und in verwandter Rhetorik Eunap. *V. Soph.* p. 21. sq. Dafs der Angriff nicht der Person des Sokrates galt, schlofs man (verworrenes im alten *Schol.* 96.) aus den *Πανόπται* des Kratin, der auch den Philosophen Hippon verspottet habe. In den Bruchstücken der alten Einleitung oder *Argumenta*, wo neben anderen Irrthümern auch die Nachricht von einer zweiten Aufführung unter Archon Ameinias umläuft, ist nur VI. erheblich; dort ist erstlich bemerkt dafs der Dichter sein Stück nicht wieder auf die Bühne brachte, hierauf werden die Veränderungen bezeichnet, welche der Dichter bei der Ueberarbeitung vornahm: *καθόλου μὲν οὖν σχεδὸν παρὰ πᾶν μέρος γεγενημένη (γεγένηται ἡ) διόρθωσις. τὰ μὲν γὰρ περιῄρηται, τὰ δὲ παραπέπλεκται, καὶ ἐν τῇ τάξει καὶ ἐν τῇ τῶν προσώπων διαλλαγῇ μετεσχημάτισται, τὰ δὲ ὁλοσχερῶς τῆς διασκευῆς τετύχηκεν.* Zum Schlufs werden als völlig veränderte Scenen bezeichnet die Parabasis, der Streit beider *Λόγοι* und das Ende des Stücks. Jetzt wird kurz vor dem Auftreten der beiden Streiter v. 886. ein Chorlied vermifst, welches den Uebergang zu diesem originellen Episodium vermitteln sollte; der Ravennas bewahrt davon noch eine Spur. Auch die kurzen Ansprachen des Chors welche den langen Wettstreit unterbrechen und als Zeichen eines Absatzes einander respondiren sollten, 949. ff. und 1024. ff. entsprechen sich nicht vollständig. Dagegen darf man den Sprung in der Handlung nach 1113. wo Phidippides in kürzester Zeit unterrichtet und seinem Vater fertig übergeben wird, aus dem idealen Charakter der alten Komödie vielleicht entschuldigen. Nur gelehrter Prunk ist die Citation des Athenaeus *Νεφέλαις δευτέραις*, als ob er auch ein Exemplar der früheren Bearbeitung gesehen hätte; derselbe citirt Verse des heutigen Textes aus Irrthum (den Ranke *V. Arist.* p. 290. zu beschönigen sucht) IV. p. 171. C. *προτέραις Νεφ.* Schon Eratosthenes bemerkte gegen Kallimachus, den die in der Parabasis vor und nach Kleons Tode gemachten Aeufserungen täuschten, dafs wir ein überarbeitetes Stück läsen, welches nicht wieder auf die Bühne kam: *Schol.* 552. *λανθάνει δ' αὐτόν, φησίν, ὅτι ἐν μὲν ταῖς διδαχθείσαις οὐδὲν τοιοῦτον εἴρηκεν, ἐν δὲ ταῖς ὕστερον διασκευασθείσαις εἰ λέγεται, οὐδὲν ἄτοπον.* Enger Progr. v. Ostrowo 1853. meinte, diese Wolken seien vielleicht im vorstädtischen Theater des Piraeeus gespielt worden; mit befserem Recht behauptet er Rhein. Mus. XI. p. 541. fg. dafs niemand

die ersten Wolken gelesen habe. Mit anderen Worten: Eigenthümlichkeiten jener *πρότεραι Νεφέλαι* werden nur mittelbar aus dem heutigen Text der Wolken erkannt. In Alexandria konnte man wol noch Exemplare des gespielten Textes vergleichen; dann verschwanden sie, denn was die Grammatiker abweichendes vom heutigen Text citiren, ist wie Dindorf in *Fragm.* p. 17. sqq. erweist entweder irrig oder unzuverläfsig. Kaum einen flüchtigen Eindruck hat die Behauptung des Gegentheils (Esser *De prima et altera quae fertur Nubium Arist. editione*, Bonn 1823. und Reisig in Nieb. Rhein. Mus. II. p. 199. hiegegen Herm. *praef.* p. 22. ff. Beer Schauspieler d. Arist. p. 125. fg.) gemacht, dafs keine zweite Ausgabe der Wolken existirte, dafs in den ersten Wolken sogar kein Vers mehr oder weniger als in den jetzigen war, mit Ausnahme der Parabasis. Gegenüber wollte Fritzsche *Quaest. Aristoph.* p. 111. ff. beide Bearbeitungen streng aus einander halten, als ob die zweiten Wolken völlig verschieden von den ersten gewesen; nützlicher ist seine Beurtheilung der alten Nachrichten über Verfafsung und Ausdruck der früheren Wolken in Rostocker *prooem.* 1849—1852. Endlich glaubte Süvern p. 85. im Widerspruch mit der didaskalischen Notiz dafs Aristophanes im vollen Bewufstsein des Rechts seinem Publikum getrotzt und das Stück mit Beibehaltung des alten Bestands, auch mit dem gröfseren Theile der Parabase wieder spielen liefs. Hiegegen oben p. 615. Allein es ist immer schwierig die Spuren der ersten Bearbeitung, die mit der späteren Redaktion sich vertragen hat, an Merkmalen eines zweifachen Plans oder an störendem Ueberflufs nachzuweisen: Versuche von Teuffel im Philologus VII. 325. ff. Nachtrag im Rhein. M. X. 214. ff. (vgl. Koechly Akad. Vortr. p. 414. ff.) und Göttling in den Berichten d. Sächs. 572 Gesellsch. d. Wiss. 1856. VIII. p. 15. ff. Zwar lohnt es nicht um eine breit und (man mufs gestehen) schmierig geschriebene Scene v. 695—745. sich zu mühen und die Nacharbeit mit unsicherer Kombination zu bestimmen; dagegen setzen die 9 Verse, welche zunächst auf die später eingelegte Kampfscene der beiden *Λόγοι* folgen, einen veränderten Plan voraus; wir vermuthen nur dafs der Dichter, nachdem er den Lehrling unmittelbar in die Gegensätze der beiden Standpunkte hat blicken lafsen, die Langweil einer auf Phidippides berechneten Schulstunde sich ersparen durfte. Was er aber ehemals an Stelle der ungewöhnlich langen Streitreden, welche mehr poetischen als dramatischen Werth haben und an die Rhetorik der Sophisten, an einen *Hercules Prodicius* erinneren, für den Fortgang der Handlung gesetzt haben möge, das wird keiner mehr ergründen. Auch pafst der Ton des *Ἐπίρρημα* wesentlich zur ersten Ausgabe. Weniger bedeutet wenn man im früheren Epirrhema v. 571—590. die Spur einer zweifachen Bearbeitung verfolgt. Unzweifelhaft schliefst aber Teuffel richtig

dafs der Dichter sein Stück wol einer Durchsicht unterzog und auf vielen Punkten nachbesserte, zuletzt aber müfse die Arbeit ihm verleidet sein: er liefs sie liegen, und die jetzigen Wolken konnten weder zur Aufführung noch zur weiteren schriftlichen Verbreitung bestimmt sein. Der eigenthümlichste Beleg dafür ist das Vorwort der Parabasis in 45 Versen, welches Göttling für einen Prolog an Leser hielt, da nur hier gegen alles Herkommen der Dichter selber und nicht durch seinen Koryphaeus redet; in der vorliegenden Gestalt ist es der übrigen Parabase fremd und mit ihr unverträglich. Ehemals mufste dort ein ganz anderes Prooemium stehen; aber ein Exkurs von 16 Versen 1118—33. der unten seinen Platz richtig behauptet, läfst sich nicht mit Göttling p. 25. auf diese Stelle versetzen.

Ansichten über den Zweck des Dramas, besonders den poetischen und historischen Werth des Aristophanischen Sokrates: aufser den Vorreden der Herausgeber Süvern Ueber A. Wolken, Berl. 1826. 4. analysirt von Rötscher Aristoph. p. 268—360. Aus dem Alterthum stammt ein Ausspruch der Kenner in *Argum.* I. am Schlufs: *τὸ δὲ δρᾶμα τῶν πάνυ δυνατῶς πεποιημένων.* Das Urtheil hat sich stufenweise durchgebildet und von groben oder ungeschichtlichen Annahmen befreit. Zuerst fanden diejenigen eine gesinnunglose Posse, denen die alte Komödie selber als Possenspiel erschien: Wieland Att. Mus. III. 57. ff. Man berief sich ferner auf die Freiheit jener Komödie, der es vergönnt gewesen ohne Konsequenz und ungestraft hervorstechende Männer auf die Bühne zu bringen: so Hermann, der zwischen der idealen Ansicht über Sokrates, die bei der Nachwelt lebt, und den Auffassungen seiner unzünftigen Zeitgenofsen, denen manche Seiten an ihm mifsfällig sein durften, unterscheidet: alsdann übte der Komiker nur sein abstraktes Recht auf ein phantastisches Zerrbild — und er hat den komischen Stoff der in der wunderbaren Persönlichkeit lag reichlich ausgebeutet —; wir finden aber darin keinen Grund für einen Kampf wider Sokrates auf Leben und Tod. Deshalb glaubten andere (wie Schlegel) an eine persönliche Abneigung des Komikers gegen den Philosophen, vielleicht auch an eine Polemik gegen die Philoso-573 phie selber, weil durch sie das Recht schwankend gemacht und die staatlichen Einrichtungen gefährdet würden. Ein bestimmteres Motiv fand Wolf in der ernsten Opposition gegen das hohle und dunkle Wesen der Naturspekulation, unter der Annahme dafs Sokrates in früheren Jahren (aus Neigung zur Schwärmerei, wie Müller dachte) sich ihr ergeben hätte. Das Alterthum schweigt von dieser jugendlichen Neigung. Doch wäre sie noch jetzt historisch zu begründen, so konnte mindestens die alte Komödie, die nur mit dem frischen Augenblick sich befafst, und überhaupt weder ein psychologisches noch ein biographisches

Interesse kennt, auf keinen Charakterzug der abgemachten Vergangenheit eingehen, am wenigsten auf eine gleichgültige partikulare Seite des Helden, die niemals aufsen hervortrat; endlich füllt dies Kapitel der Physik blofs einen Theil der Wolken und ihres Ideenkreises. Dagegen wollte Reisig diesen Theil des Angriffs gegen Sokrates, den entwickelten Mann, aus seiner Freundschaft mit Euripides ableiten; allein die Grenzen eines solchen und so beschränkten Motivs werden durch die Gesichtspunkte der übrigen Schulweisheit und ihrer Vorträge weit überschritten. Auch pflegt der Dichter gegen Euripides keine versteckte Polemik zu richten; hier aber sind aus seiner ungläubigen Physik nur einige Sätze gezogen und in die Lehren der jüngsten Neologie verwebt. Richtiger erkannte Reisig mit anderen dafs die Persönlichkeit des Sokrates in ganz konkreten Zügen hervortritt; dann aber sahen Süvern u. a. dafs der dramatische Sokrates eine durch abenteuerliches und scherzhaftes Beiwerk aufgetriebene Karikatur bedeute, die durch kräftige Grundstriche der historischen Person eine bestimmte Färbung erhält, und er seiner Idee nach das Prinzip der sophistischen Subjektivität mit allen Konsequenzen übernehmen sollte. Der Komiker nahm also den Kampf des antiken sittlichen Bürgerthums mit einer drohenden Umwälzung in Staat und Glauben zum Thema. Diesen Gedanken seiner Wolken bezeugt er selber in sehr praktischer Fassung *Vesp.* 1037. ff. Man hört die Stimme des im objektiven Herkommen erzogenen Attischen Bürgers, und die Nachwelt darf ihm die Sittenreinheit des Sokrates, sein Verdienst um die Philosophie, seine ganze weltgeschichtliche Bedeutung und seinen Ruhm bei der Nachwelt nicht entgegenhalten. Gewifs thut Müller LG. II. 236. fg. dem Aristophanes unrecht, wenn er ihm auf unserem Standpunkt mancherlei Fehlgriffe Schuld gibt, weil er die Dialektik mit der Sophistik verwechselt und den Werth seines Stücks durch eine schiefe Grundansicht oder oberflächliche Kenntnifs vom Sokrates gemindert habe. Fast in gleichem Sinne tadelt Hermann p. XLV. den Dichter wegen seiner abstrakten Zeichnungen, besonders im zweifachen Logos, und der zu stark ausgeprägten prinzipiellen Haltung. 574 Wir wollen doch anerkennen dafs ein solches Thema, welches aufs weiteste den Horizont der gangbaren Komödie überflog, einer dramatischen Entwickelung ungünstig war, und sein idealer Charakter immer an die härtesten Kontraste streift. Einige treffende Gesichtspunkte, nur ohne methodische Verarbeitung, entwickelt *Edel. du Méril Mélanges archéol. et litt. Paris* 1850. im 4. Aufsatz; namentlich hebt er hervor dafs hier nicht Personen und Persönlichkeiten sondern schroffe Gegensätze von Prinzipien ins Spiel kommen, dafs wir ferner den vielfachen Anstofs den damals Sokrates gab jetzt kaum lebhaft und unparteiisch

genug uns vergegenwärtigen. Endlich wollte Ranke Progr. *De Nubibus A.* Berl. 1844. (vergl. *V. Arist.* p. 427. ff.) in den naturphilosophischen Sätzen nicht das Dogma des Anaxagoras sondern eines anderen aus dem Winkel hervorgezogenen Denkers erkennen, nämlich die pneumatischen Lehren des Diogenes aus Apollonia; sonst gelte des Dichters Opposition der Philosophie sogut als der Rhetorik und aller Wissenschaft, deren verschiedenste Theile damals noch von demselben Mann behandelt wurden. Hiedurch wird die Schwierigkeit nur vergröfsert: man vergifst dafs weder der Komiker noch sein Publikum die Dogmen und Grübeleien der Schulweisheit kannte, sie mufsten denn zugleich mit ihren Wortführern in einer öffentlichen Form zur allgemeinen Kunde gelangt sein. So hat der Dichter die popularen Vorlesungen der Sophisten kennen gelernt und fast zu gründlich ihre Grammatik 655. ff. (hievon Spengel *Artt. scriptt.* p. 43.) auf die Bühne gebracht. Sonst würden wir den Aristophanes halb als einen Gelehrten fafsen, denn Diogenes war unbekannt und sein Name drang nicht in ein öffentliches Gespräch; noch mehr aber wäre das Publikum zu bewundern, dem ein Komiker das Verständnifs solcher Mysterien zumuthen durfte. Freilich stammen nicht alle physikalischen Dogmen, die hier zum Vortrag kommen, unmittelbar vom Anaxagoras; aber auch hierin zeigt der Dichter sein erstaunliches Talent, dafs er die schlichten aus Euripides gezogenen Elemente durch Phantasie vervielfältigt und in einen plastischen Dunstkreis umzuschaffen vermag. Zum Schlufs ein neues Paradoxon: Brentano Untersuchungen über d. Griech. Drama, Frkf. 1871.

4. *Σφῆκες* Ol. 89, 2. (422) wurde mit dem zweiten Preise aufgeführt. Ihre Technik erinnert an die Wolken, die Handlung ist schwach, aber vortrefflich die Charakteristik des symbolischen Philokleon, die Gegensätze werden abstrakt dargestellt und in langen Wechselreden entwickelt; auch die Motive sind verwandt; im Prolog wird die Einkleidung der Ritter wiederholt. Das Stück zeichnet die bereits eingewurzelte Prozefssucht, eine der ochlokratischen Krankheiten, an der das ältere Geschlecht Athens unter dem Schutz Kleons siecht und täglich in den Gerichtshöfen zehrt. Der Dichter hebt die schlimmen Wirkungen des Uebels hervor, die Sykophantik und Verhärtung des Attischen Charakters, er rügt das engherzige Kleinbürgerthum und verfolgt seine Thorheiten und lächerlichen Täuschungen mit schlagendem
575 Wortwechsel bis in den satirischen Handel eines Hundeprozesses oder Rechtshandels im eigenen Hause, der bei-

läufig auf einen historischen Hintergrund anspielt. Zuletzt gelingt es dem Sohne den störrigen Greis, den zähen Bewunderer des juristischen Unfugs, unter Billigung selbst der Prozefsfreunde, die den wespenartigen Chor bilden, durch Verkehr mit heiterer Gesellschaft in ein menschliches, an guter Sitte wieder aufgelebtes und erfrischtes Wesen umzuwandeln. Der Alte wird in der ungewohnten Luft schwindlig und durch die plötzlich andringenden Genüfse so sehr betäubt, dafs er mit einiger Trunkenheit sich in Händel stürzt und zuletzt das Prozefswesen parodirt. Diesen Schlufs wo die glücklich angeregte Stimmung zur muthwilligsten Lust sich steigert, und die Tölpeleien seines Helden unter feinen und unter gemeinen Leuten in einen schneidenden Kontrast mit seiner früheren Narrheit umschlagen, hat Aristophanes mit liebenswürdiger Laune getroffen. Das Stück ist heiter und witzig in einer leichten, weniger glänzenden Diktion ausgeführt, und läuft neben lebhafter Charakterschilderung und gefälligen Chorliedern, die durch manchen persönlichen Zug aus dem Leben des Komikers interessiren, in einem etwas lässigen, mehrmals gedehnten Dialog. Der Text hat viele Schwierigkeiten, und man fühlt besonders die Rückstände der Erklärung.

4. Kommentar von Florens Christianus. *Rec. et notis instr. Conz*, *Tub.* 1823. *Hirschig*, LB. 1847. Kritischer Apparat mit ausführlichen Prolegg. *ed. Iul. Richter*, *Berol.* 1858. Noten von Th. Mitchell, L. 1835. Progr. v. G. Hermann (1843. vgl. p. 101.), von Richter, Berl. 1857. Beiträge von Hamaker in d. *Mnemosyne* T. III. Mit diesem Drama hat man viel zu wenig sich beschäftigt. Nachbildung in den *Plaideurs* v. *Racine*.

5. *Εἰρήνη* Ol. 89, 3. wiederholt gespielt erhielt den zweiten Preis. Unter den Dramen die wir aus der Blütezeit des Dichters besitzen, kündigt sich dieses Friedenspiel in Plan und in historischen Aeufserungen als ein Gelegenheitstück an; es entstand in einem Zeitpunkt wo die Patrioten dem Frieden des Nikias entgegensahen, und mufs als eine gutgelaunte Vorfeier des ersehnten Friedens gewürdigt werden, der auch im Drama selbst vorweg mit Festopfer und Gebeten begrüfst wird. Den Werth desselben bestimmt also weder Kunst noch Ideenreichthum, sondern das Interesse

des Stoffs; nachdem das Thema mittelst sinniger Symbolik (die Friedensgöttin läfst er durch einen sehnsüchtigen Landmann auf die Erde zurückführen) in die Bahn geleitet worden, hat Aristophanes auch ohne fortschreitende Handlung seinen idealen Plan mit kühner Verletzung der Illusion, mit phantastischer Verschmelzung himmlischer und irdischer Scenerie skizzirt und durch eine Reihe lustig kontrastirender Scenen darstellbar gemacht. Die Mischung witziger und zum Theil recht schmutziger Einfälle war auf die gute Stimmung eines nachsichtigen Publikums be- 576 rechnet, nur verlieren sie sich in einem gedehnten Dialog. Anmuthige Schilderungen des gemüthlichen Landlebens in Chorliedern zeigen dafs ein so stürmischer Verlangen nach dem Frieden von Herzen ging. Man hat dieses Drama, welches nachdem die Friedensgöttin mühsam aus einem Versteck des Himmels herabgeholt worden, ohne dramatische Bewegung in eine Reihe kontrastirender Scenen und Personen ausläuft, mit einem Idyll verglichen, einem kecken Sprung aus der prosaischen Welt in ideale Scenerie, wo die poetischen Motive vollständig verbraucht werden bis zum Schwinden aller Illusion. Als Leiter der Handlung dient der Thürhüter des Himmels Hermes, doch bedeutet er wenig mehr als einen komisch in Scene gesetzten *deus ex machina*; die mit ihm verbundenen symbolischen Attribute des Friedens erinneren an die steifen allegorischen Figuren moderner Festspiele. Der politische Vortrag des Gottes ist eine blofs aufgefrischte Wiederholung aus den Acharnern, der Spott auf den Orakelsänger und der Uebergang in Hexameter stammt aus den Rittern, auch sonst sind gute Gedanken der früheren Stücke benutzt. Dagegen glänzt das parodische Talent des Dichters, vorzüglich in den Schlufsscenen. Der Vortrag ist leicht und selbst in den Liedern fliefsend; der Text hat stark gelitten.

5. *A. Pax Gr. c. Lat. Florentis Christiani interpretatione et commentt. Par.* 1589. 8. *Ex rec. Dindorfii*, L. 1820. *Ed. I. Richter*, Berl. 1860. Mit Engl. Noten v. Rogers, Lond. 1866. Soweit *Schol. Plat.* p. 331. verständlich ist, hatten übelwollende Komiker über den steifen Mechanismus der Friedensgöttin gespöttelt. Das Stück hat wenige Bearbeiter angelockt, dagegen fan-

den die Alten, wie der spät bekannt gewordene Zuwachs der Scholien zeigt, an den geschichtlichen Details und an Sittenzügen einen reichen Stoff. Dem *Argumentum* zufolge erwiesen die Didaskalien eine doppelte Aufführung, auch erwähnte Krates mancherlei Varianten aus der zweiten *Pax*; doch was jetzt aus einer zweiten Recension erwähnt wird, ist verdächtig (s. Dind. *in Fragm.* p. 12. 13.) oder besteht in mäfsigen Variationen unseres heutigen Textes, Bergk *Fragm. Aristoph.* p. 1063. ff. Eratosthenes kannte dieses Stück nur in einer Ausgabe.

6. Ὄρνιθες sieben Jahre nach dem vorigen Stück Ol. 91, 2. (414) aufgeführt und mit dem zweiten Preise gespielt, fand seinen unmittelbaren Anlafs in der gröfsten Begebenheit jener Zeit, dem kürzlich begonnenen Feldzug nach Sicilien, als die Athener von ihrer Macht berauscht kein Mafs in ehrgeizigen Entwürfen fanden und keck die Grenzen der Wirklichkeit überflogen. Die hier phantastisch hingezauberte Wolkenkukukstadt, eine durch unruhige Menschen, die nicht länger in Athen aushalten können, gestiftete Vögelrepublik, steigt von Stufe zu Stufe bis in schwindelnde Höhen des Schlaraffenlandes, und ihrer Herrschaft müfsen zuletzt selbst die Götter sich fügen. Man merkt ein Abbild des ochlokratischen Staates, im Hohlspiegel der Komödie gesehen. Nach einander treten die schlimmen Elemente dieser Massenherrschaft und Selbstsucht mit ihrem leichtfertigen Humor, dargestellt durch Vertreter 577 der Ochlokratie, der vom Gewinn des Augenblicks und von eitlem Genufs zehrenden Berufsweisen bis auf den Verkäufer von Volksbeschlüfsen und den verhafsten Dichter Kinesias herab, beim Fortgang der Phantasiestadt in heiterer Plastik vor Augen. Der Dichter hat hier eine Fülle naturhistorischer Beobachtungen aufmerksam genutzt und einen überschwänglichen Witz entfaltet, nirgend prächtiger als in den letzten Scenen, den Meisterstücken einer glücklichen Laune, wo die komische Lachlust an den Figuren des Prometheus und Herakles übersprudelt und sich steigernd ihren Höhepunkt erstieg. Es lag im Geist einer mit jedem lächerlichen Motiv wirkenden Dichtung, dafs sie sich um keinen ernsten Zweck zu kümmern scheint, sondern im Genufs der Luftgebilde schwelgen und sie be-

haglich ausmalen darf; doch trat dem einsichtigen Hörer, je weiter er in der Fülle der Ueberspanntheit und des dreisten Spottes vorrückt, bis die Götter vor den Menschen weichen müfsen, der Grundgedanke stets durchsichtig entgegen, die Kritik der im Widerschein des gaukelnden Vogelstaats vergegenwärtigten Ochlokratie. Dieses in harmloser Gliederung und aus einem Gufs gleichmäfsig gearbeitete Drama (p. 639.) steht auf dem Gipfel der Attischen Komik, und gewährt ohne jeden Beischmack herber Polemik einen reinen und ungetrübten Begriff genialer Kunst. Dahin gehört auch die mit dreister Laune durchgeführte Parabase, worin das Alter des Vogelgeschlechts und seine Vorzüge den geistesverwandten Athenern mit dem Schein der Objektivität gepriesen werden. In Kühnheit der Phantasie und schrankenloser Freiheit seiner plastischen Kraft hat Aristophanes sich selbst übertroffen, und ein auf diesem Standpunkt so vollendetes Stück geschaffen, dafs mancher darin nur ein völlig phantastisches und zweckloses Spiel oder wenig mehr als einen bunten Traum aus der Zauberwelt erkannte. Die Diktion ist in dieser längsten aller Komödien (von weit über 1700 V.) immer frisch, aber im leichten Tone der Konversation gehalten; die lyrischen Metra gefallen durch anmuthigen Wechsel. Die Reinheit des Textes hat nach Verhältnifs des Umfangs mäfsig gelitten.

6. *Rec. et perpet. ann. ill. Beck, L.* 1782. *Ex rec. Dindorfii, L.* 1822. Uebers. v. Fr. Rückert in s. Nachlafs, Lpz. 1867. Den Eingang der Vögel hat Goethe 1780 für das Theater in Ettersburg mit genialer Freiheit nach- und umgebildet. Eine Reihe von Monographien bespricht den Zweck eines so phantastischen Lustspiels, welches ohne streng gegliederten Plan zu vielen Ueberflufs verstreut, als dafs man alles Detail in denselben Grundgedanken aufnehmen könnte. Süvern über A. Vögel, Abh. d. Berl. Akad. 1827. unternahm mit grofsem Zwang die Figuren des Dramas in entsprechenden Personen jener Zeit nachzuweisen. Thomas *de A. Avibus, Monachi* 1841. C. Kock, L. 1856. Vögelin, Zürich 1858. Heidelberg, Celle 1860. Kerst, Erf. 1864. Eine treffende Beurtheilung der früheren Ansichten gab Koechly im Eingang seines Progr. Ueber d. Vögel des A. Zürich 1857. und doch zieht er übereinstimmend mit *Argum.* II. das Resultat, alles mufs anders, alles neu werden durch eine Wiedergeburt

des Staates, und diese werde hier im Narrenkleid gezaubert. Wie sehr eine solche Vorstellung dem Aristophanes fremd blieb ist oben p. 630. angedeutet. Denn zu dieser Spitze der ethischen Bildung war der Dichter nicht vorgedrungen, wiewohl er auf beſsere Zeiten (p. 619.) noch lange hoffte. Aber die Tendenz dieses Lustspiels erscheint keineswegs zu versteckt, wie man aus den Bemerkungen p. 635. abnehmen kann. Sicher werden jetzt wenige den Komiker für so flach halten wie Müller II. 578 244. that, als er den Grundgedanken in eine Satire auf Athenische Leichtfertigkeit und Leichtgläubigkeit setzte. Wieseler *Adversaria in Aesch. Prom. et Arist. Aves, Gott.* 1843. Zeitverhältnisse: Droysen des A. Vögel u. die Hermokopiden, in Niebuhrs Rhein. Mus. III. 1835.

7. *Λυσιστράτη* Ol. 92, 1. (411) in Zeiten des schwersten Unglücks aufgeführt, als Athen von Feinden überall bedrängt und seiner demokratischen Verfassung beraubt war. Das Verlangen nach dem Frieden um jeden Preis ist das Motiv dieser Komödie. Demnach haben die Vertreterinnen der Weiber aus ganz Hellas sich verschworen, um an Stelle der kraftlosen Männer für die gemeinsame Sache zu wirken; sie versammeln sich in Athen, besetzen die Burg, behaupten das Recht der Frauen gegen den Senat, und erzwingen durch ihre Beharrlichkeit, da die Männer Athens und Spartas nicht mehr ohne Weiber aushalten können, einen Friedensschluſs, welcher mit Tanz und Gesang gefeiert wird. Einiges Interesse haben Scenen im Lakonischen Dialekt und chorische Lieder, von kleinen Gruppen der Männer und der Frauen vorgetragen, doch ist der letzteren Umfang klein und eine Parabasis fehlt. Die Politik weicht in den Hintergrund, und kaum werden Personen und Begebenheiten von Belang berührt; selbst der Wortstreit zwischen der symbolisch genannten Lysistrate und dem Rathsherrn hat geringen Kern: um so breiter und empfindlicher dehnt sich die sinnliche Charakteristik beider Geschlechter aus, und mitten unter guten und gesunden Aussprüchen erschreckt ein wüster cynischer Ton, am stärksten in jenem spöttischen Gemälde, dessen Held der den Komikern verhaſste Kinesias sich in aller Nacktheit darstellen muſs. Dieser phantastische Weiberfriede läſst die Schattenseite der Aristophanischen Komik

ohne das Gegengewicht einer sittlichen Idee grell hervortreten. Die Sprache hat die frühere Kraft und Erfindsamkeit verloren, ist aber leicht und gewandt. Der Text hat bedeutend gelitten, und die handschriftlichen Mittel können nicht ausreichen.

7. *A. Lysistr. c. Scholiis. Ex rec. R. Enger, Bonn.* 1844.

8. Θεσμοφοριάζουσαι Ol. 92, 2. ein auf Ueberraschungen angelegtes und in planmäfsiger Handlung durchgeführtes Intriguenspiel, glänzt ebenso sehr durch geistreichen parodischen Witz, besonders in einer meisterhaften Reproduktion von Scenen aus den gleichzeitigen Dramen Helena und Andromeda des Euripides, die hier in verschobene Gegenbilder sich umsetzen, als durch beifsende Charakteristik. Die Paradoxa des Tragikers, namentlich sein Weiberhafs, boten einen willkommnen Stoff, und Aristophanes hat ihn mit genialer, oft übermüthiger Laune, mit Spott auf weibische Männer (namentlich auf den geschickt eingeflochte- 579 nen Klisthenes) und in den glücklichsten Parodien, wenn auch in derb aufgetragenen Farben, trefflich benutzt, um den sentimentalen Ton der modischen Tragödie, beiläufig die weiche Manier des Agathon und seines Musenhofs zu verspotten. Dennoch dienen ihm die Manieren des Euripides und seine Phrasen wesentlich nur als ein Mittel zum Zweck, indem unter Autorität und fast objektiver Hülle des herben Dichters der Sittenverderb des weiblichen Geschlechts in Athen ohne Schonung dargelegt wird. Die so heftig von jenem gescholtenen oder verleumdeten Frauen Athens wollen an einem Tage des Weiberfestes der Thesmophorien über den Weiberhafser Euripides Gericht halten. Von ihrem Vorhaben unterrichtet bewegt er seinen Schwiegervater Mnesilochus, nachdem Agathon abgelehnt hat, verkleidet für ihn das Wort zu nehmen; aber der Eifer dieses Mannes in der Versammlung und die Anzeige des Klisthenes verrathen ihn und er wird in polizeilichem Gewahrsam festgehalten, bis Euripides mit einem Aufwand an Intriguen, poetischer und drastischer Art, den gefangenen befreit. Das Thema selbst, die Kritik der Attischen Frauen und

ihrer Sitten, geht in diesem Gewirr verloren; soweit merkt man noch den phantastischen Grundzug der älteren Komik. Hier war der Dichter im vollen Besitz seiner Mittel und glücklicher als in der kurz zuvor aufgeführten, von materiellen Gelüsten erfüllten Lysistrate. Die Handlung welche sich in drei Akten gliedert besitzt einen reichen Wechsel in Personen und Situationen, wo zuletzt einem Skythen oder Polizeisoldaten und seinem Kauderwelsch eine neckische Rolle zugetheilt ist; mit anmuthigem Witz sehen wir den Euripides seinen ränkevollen Plan einleiten und aus eigenen Mitteln ans Ende bringen, und zwar in einer Weise gezeichnet, welche mit dem Ernst seines Charakters grell aber wahrhaft komisch kontrastirt. Der Stil ist wie sonst in den jüngsten Komödien leicht und fliefsend, der Ausdruck treffend und oft originel. Noch besteht hier ein Chor und eine verkleinerte Parabasis, aber seine chorische Poesie ist klein oder dient bisweilen zur Ausfüllung der Pausen. Politik und persönliche Satire sind fast verwischt, und mufsten sich in einem für Athen bedenklichen Zeitpunkt auf die kleinen Figuren des Tages beschränken. Dieses Stück fand wenige Leser und Abschreiber, und sein Text ist auch nach den Bemühungen der neueren Kritik sehr verdorben.

Eine Fortsetzung waren *Θεσμοφοριάζουσαι δεύτεραι*, die bereits über das frühere Drama hinaus gingen, ein Sittenstück nach Art der mittleren Komödie. Man ersieht aus den nicht geringen Fragmenten eine breite Kritik weiblicher Unsitte, die sich in Besonderheiten des Putzes und Wohllebens vertieft und lange Register füllt. Wenn aber ihr Thema noch dasselbe war, so hatte die frühere Behandlung mindestens den Vorzug einer grofsen dramatischen Kraft, als der Dichter eine Polemik gegen die Frauen blofs zum Motiv einer parodischen Dichtung nahm und das Detail der Sittenzüge mit beifsendem Witz in seinen Plan verwebte.

8. *C. Scholiis rec. B. Thiersch, Halberst.* 1832. *Emend. et interpret. est F. V. Fritzsche, L.* 1838. *Ex rec. R. Enger, Bonn.* 1844. Deutsch v. Glypheus (Schnitzer), Stuttg. 1836. Zeitbestimmung: Hanow *Exercitt.* c. 3. Müller im Göttinger Prooem. 1839. Jaep *Quo anno — A. Lys. et Thesm. doctae sint*, Eutiner

Progr. 1859. Enger in Rhein. Mus. N. F. IV. p. 49. ff. nahm Ol. 92, 1. an. Vgl. oben p. 485. In der Dramaturgie wird ein Parallelismus mit Lysistrate bemerkt, da Klisthenes wie dort Kinesias ein nicht gar sauberes Episodium vermittelt. Ueber 580 die *Thesm. secundae* Fritzsche Rostocker Progr. 1834. und im Anhang s. Ausg. Merkwürdig der Prolog, den ein Daemon Kalligenia sprach, das trockne Register in *fr.* 309. und Aeufserungen über den Standpunkt der Komödie *fr.* 313. sq.

9. *Βάτραχοι* Ol. 93, 3. (405) mit dem ersten Preise geehrt und wohlgefällig aufgenommen: der Dichter empfing wegen seines Patriotismus den Olivenkranz und mufste dieses Stück wiederholen. Zwar ist sein Bau locker und von Bündigkeit sehr entfernt, am wenigsten aber aus einem Gufs gearbeitet. Wenn man also den einleitenden Scenen nachrühmen kann dafs sie viel ergetzliches bieten und wegen ihrer anmuthigen oder kecken Erfindung gefallen, so sind sie doch sorglos ausgesponnen, und lafsen nur ganz gemächlich in die Dichtung eintreten. Hier leuchtet zum letzten Male der Glanz des Aristophanischen Genies: der tüchtige Grundton, der gelegentlich in vielen gesunden Urtheilen über Politik und Poesie hervortritt, die Menge geistreicher Einfälle, die mit leichten und leichtfertigen Scherzen wechseln, zeugen von der Kraft des Dichters und seiner nicht zu erschöpfenden Laune. Wer aber jene lose, fast zufällige Komposition des Dramas, den Gehalt mehrerer Scenen und vor allem den Kern der Erfindung näher betrachtet, kann sich nicht verheblen wie sehr damals Künstler und Publikum andere geworden waren und ihre Forderungen herabstimmten. Diese Komödie setzt sich aus zwei schwach mit einander verknüpften Hälften in der Weise zusammen, dafs der erste Theil ein buntes Gewebe lustiger, nicht immer schicklicher oder nöthiger Scenen, langsam einen Uebergang zu den Aufgaben des Themas bahnt. Man vernimmt dafs Athen der Schutzgott des Dramas über die durch den Tod des Euripides verwaiste Bühne trauert und, da nichts als schlechter Nachwuchs geblieben ist, seinen Liebling um jeden Preis zurückholen will. Das Zwiegespräch welches Dionysos mit Herakles vor dessen Thür in Theben eröffnet, um über die Reise zur Unterwelt

sich zu belehren, ein zweites welches er auf der Ueberfahrt mit dem bald verschwindenden Chor der Frösche hält, der Wechsel zwischen Schrecknissen und Lockungen in der Unterwelt bis zur Prügelscene durch Aeacus, welche der feige Gott hier wie sonst mit noch geringerer Würde besteht als Xanthias sein Sklav, die halb ernsthaften Lieder des Mysten-Chores, diese Reihe von Abenteuern auf einer Fahrt ins Jenseit ist unterhaltend und reich an treffender Satire, steht aber zum Zweck der Dichtung in keiner nahen Beziehung und macht häufig den Eindruck einer Posse. Nichts überrascht dort mehr als die keineswegs erfreuliche Charakteristik des Dionysos: der Gott des Festes und des Dramas spielt eine lächerliche, niemals würdige Rolle, weiterhin vertritt er beim Wettstreit der Dichter das Attische Publikum selber mit seinen Schwächen in seichten Urtheilen 881 und dürftigen Ansichten. Erst nach einer kleinen, durch wackere Gesinnung ausgezeichneten Parabasis, welche bescheiden die misliche Politik Athens berührt und patriotischen Rath ertheilt, entwickelt Aristophanes langsam sein Thema, die Kritik oder das Todtengericht über die Tragödie des Euripides, den er mit Anerkennung des Aeschylus, das heifst der antiken Poesie vollständig vernichtet. Einen unmittelbaren Anlafs gab hiefür der kurz vorher erfolgte Tod der beiden gröfsten Tragiker, in einem Zeitpunkt als die Herrschaft des Euripides merklich durchgedrungen war: denn diese Thatsache setzt die systematische Kritik des Komikers und ihr scharfer Ton voraus, gegenüber der durch flache Kunstbildung im Volk verbreiteten, durch den Mund des Aeschylus unerbittlich bekämpften Gunst, für welche Dionysos im Namen des Athenischen Publikums geistreich aber flach und urtheillos einzutreten pflegt. Aristophanes läfst nun zwar die beiden Tragiker, wie der dramatischen Anlage gemäfs war, einander aufs härteste bestreiten, allein er hat es nicht mit dem alten Meister zu thun, daher berührt er, was an Aeschylus schwach oder altmodisch erschien, mit schonender Hand und flüchtigem Scherz; desto herber sichtet er die Kunst des Euripides. Der Reihe nach sind die Blöfsen seines tragischen

Standpunktes, seiner Prologe, vor allen seiner Chorlieder und des lyrischen Vortrags mit reinem Geschmack, mit Witz und Scharfblick aufgedeckt. Bezeichnend für die Gesinnung des Aristophanes ist dagegen sein Wunsch dafs in einer Zeit, die des patriotischen Dichters bedürfe, der Geist des Aeschylus, von Pluton und dem Chor feierlich geleitet, zur Oberwelt zurückkehren solle. Diese so durchgreifende Kritik hat nach der negativen Seite hin (p. 395.) ein volles Gewicht, und bedeutet mehr als die blofs gewünschte Herstellung des schon verlorenen antiken Standpunktes. Die chorische Poesie bekam hier wieder einigen Spielraum und Wechsel, selbst einen Grad der Lustigkeit, auch durch Anwendung eines Neben- und Hauptchors, ihr Glanzpunkt ist die mäfsige Parabasis; sonst wird sie fortwährend schwächer, und im Chor glaubt man nur das gewöhnliche Publikum zu vernehmen. Politische Beziehungen auf Staat und Personen sind zwar nicht sparsam, darunter die häufigen Anspielungen auf den jüngsten Seesieg und das Schicksal der siegenden Feldherren, doch aber im Angesicht der bedenklichen Lage behutsam eingeflochten. Der Vortrag nähert sich schon der gewöhnlichen Konversation, aber nicht ohne manche Probe guter und energischer Sprachbildnerei; der Dialog läuft etwas läfsig und breit. Ohne Zweifel sind die Frösche kein Kunstwerk, wohl aber die letzte mit Geist, Witz und ernstem Sinn ausgeführte Dichtung des Aristo-
582 phanes. Sie wurden bis in späteste Zeit fleifsig gelesen und abgeschrieben; der Text hat mehr Interpolation als starke Verderbnifs erfahren.

9. *Ex rec. Dindorfii*, *L.* 1824. *B. Thiersch*, *L.* 1830. *em. et interpr. Fr. V. Fritzsche*, *Tur.* 1845. Kock 1856. Uebers. v. Schlofser (1783), Conz (1808), Welcker mit Anm. Giefsen 1812. H. Pernice, L. 1856. Dissertationen, *De A. Ranis* v. Bohtz, *Hamb.* 1828. v. Wagner, *Vrat.* (1837) 1846. Drei akademische *commentt.* von Meier (Hal. 1836. 1851—52.) in s. Opusc. I. 1861. Mit der Beurtheilung der tragischen Meister haben viele sich fast ängstlich beschäftigt: wie Wissowa, Leobschütz 1830. Peters, Münster 1858. Jasper, Altona 1862. Mit der Auffafsung des Dionysos und des Euripides Stallbaum in 2 Progr. 1839. 1843. Verwandte Themen waren des Pherekrates *Κραπάταλοι* und des Phrynichus

Μοῦσαι. Nach der didaskalischen Notiz aus Dicaearchus wurde das Stück bewundert — *διὰ τὴν ἐν αὐτῷ παράβασιν, ὥςτε καὶ ἀνεδιδάχθη*. Nun hätten die patriotischen Gedanken jener Parabasis und die zahlreichen Anspielungen auf Ereignifse kurz vor und nach dem Seesiege bei den Arginusen kaum noch im nächsten Jahre gepafst, wo Lysander siegte; die Wiederholung der Frösche mag also bei dem nächsten Dionysienfest eingetreten sein. Unter den vielen Ansichten über die mehr als paradoxe Fassung des Gottes Dionysos überrascht der seltsame Gedanke von Winckelmann *A. Soc. Gr.* II. p. 10. dafs der Komiker eine Parodie der Bacchen von Euripides bezweckt habe. Spuren einer doppelten Recension sind schwach. Eine der eigenthümlichsten Interpolationen steckt in v. 1450. (1437—53.) ff. (s. Dindorf *Fragm.* p.25. ff.), wo schon Aristarch und andere den plattesten Einfall, welcher 10 Verse mit Unterbrechung füllt, als unächt bezeichneten. Nur ein Schauspieler jener Zeit war fähig an die Persönlichkeit des Kinesias eine so frostige Witzelei zu knüpfen. Vermuthungen von Koechly in einer Heidelberger Gelegenheitschrift 1865. p. 25. Denselben Interpolatoren verdankt man den Spruch, *οὐ χρὴ λέοντος σκύμνον ἐν πόλει τρέφειν*, und noch manchen Flick wie v. 15. Ausführlich E. v. Leutsch, Die Lücken und die Interpolationen in A. Fröschen, Suppl. I. d. Philologus 1859. Das Citat bei Harpocr. v. *Ὀρικὰ ζεύγη* beruht auf Irrthum. Eines der stärksten Verderbnifse 1028. (1039) ist noch von keinem sicher gehoben worden. Scenische Erläuterungen bei Genelli Theater p. 261. ff.

10. *Ἐκκλησιάζουσαι* um Ol. 96, 4. (392) aufgeführt, eine nach damaligen Verhältnissen kühne Satire auf den niedrigen Geist der erneuerten kraftlosen Demokratie. Schon in der Lysistrate war der Gedanke vorgetragen, dafs es um den verwahrlosten, durch Eigennutz und Sittenverderb erschlafften Staat nicht schlimmer stehen könne, wenn die Weiber mit Leitung der öffentlichen Geschäfte sich befafsten; hier wird er durch einen Beschlufs der Frauen, die in männlicher Tracht heimlich eine Volksversammlung halten, verwirklicht und ein neues Regiment beliebt. Der kecke Versuch der in jenem Stück noch ein phantastisches Gewand trug, beginnt nunmehr der Praxis dadurch näher zu treten, dafs die Lehren der Philosophen von Gemeinschaft der Güter und der Frauen, welche vielleicht aus Platos Vorträgen ins Publikum gedrungen waren, durch die Frauen selber mittelst eines improvisirten Volksbe-

schlufses ins Leben eingeführt werden. Allein die Handlung kommt hiedurch in keinen Flufs, noch weniger gelangt sie planmäfsig zur Einheit, sondern zerfällt in Bruchstücke mit wechselnden Personen. Den Beginn macht das Vorspiel eines parlamentarischen Vereins der Frauen, weiterhin wird der Hergang der Versammlung nebst ihren Beschlüfsen erzählt, hierauf im Gespräch von Mann und Frau der Werth der bezweckten Gemeinschaft und der neuen Lebensordnung sehr unverhüllt entwickelt. Dann erst (nach einer Lücke) macht die neue Wendung der Attischen Gesellschaft zwei Proben, zuerst in einer geistreichen Scene, wo die Selbstsucht des Attischen Bürgers mit dem Gemeinwesen bei der gebotenen Uebergabe des Privatbesitzes in Streit geräth, 583 dann in einer Reihe schlüpfriger und nicht einmal drastischer Situationen, wo die greifbare Praxis der Weibergemeinschaft durch das Vorrecht der alten und häfslichen Weiber beschränkt in arge Frazen ausläuft. Der lustige Ton des Dramas neigt überall zur Derbheit, das Thema begünstigt ein Uebermafs von Zweideutigkeiten und groben Zügen, selbst der Schmutz widriger Lachmittel, die der Dichter ehemals verwarf, wird nicht gespart. Aber fast verstohlen und kühl zieht der Witz durch den ersten Theil; das breite Gespräch des Mannes mit seiner Frau, welche die neue Staatsform wegen ihrer praktischen Vortheile rühmt, ist dreist aber nüchtern, der nicht seltne persönliche Spott klingt zahm. Auch der Dialog ist glatte Konversation, die chorischen Lieder beschränken sich auf kleine Stücke, zu denen noch erotische Kleinigkeiten im Geschmack der Ionischen Minnelieder kommen. Der Vortrag läuft gleichmäfsig klar, aber bis auf einige Parodien eintönig und verschliffen. Nur die Scenen der zweiten Hälfte treten durch Keckheit und scharfe Zeichnung vortheilhaft hervor, die Charakteristik des Attischen Volksgeistes in Kontrasten des räsonnirenden Egoismus und des ehrlichen Kleinbürgers ist meisterhaft, und selbst der vom zügellosesten Muthwillen überfliefsende Kampf der Weiber um einen Attischen Jüngling erinnert an die Zeiten genialer Kraft. Zuletzt verlaufen diese grellen Lichter in einen matten Epilog, der ein

allgemeines Gastgebot in Aussicht stellt; ein pafsender Schlufs wird vermifst. Man merkt dafs der Dichter nach einer Arbeit von mehr als dreifsig Jahren müde geworden und sich erschöpft hat; als er den Abend der Attischen Herrlichkeit erleben mufste, fand er in der verflachten Gegenwart keine dichterische Stimmung. Der Text ist in ziemlich lesbarer Gestalt überliefert, die Erklärung dagegen wenig gefördert.

10. Noten u. Uebers. v. *T. Faber* in seinen *Epp.* II, 64. *Ex rec. Dindorfii, L.* 1826. Zastra *De Ecclesiaz. tempore atque consilio, Vrat.* 1836. Die Zeitbestimmung steht in keiner nahen Berührung mit der Frage, wann Plato seine Politie herausgab; denn Aristophanes hat die Paradoxen in *l. V.* aus den Vorträgen des Philosophen schwerlich gelesen, sondern was ihn anzog durch Hörensagen erfahren. Vgl. Hermann Syst. d. Plat. Philos. I. p. 692. Meineke *Com.* I. 289. In den Scholien fehlt jeder historische Wink.

11. *Πλοῦτος* Ol. 97, 4. (388) aufgeführt als Ueberarbeitung desselben Themas, welches zwanzig Jahre vorher Ol. 92, 4. gespielt war. Der Dichter nahm hier Abschied von der Bühne: niemand konnte verkennen dafs er längst am Ziele seiner Laufbahn stand. Erfindung, Plan und Gliederung sind aus dem Schema der vorhergehenden Weiberversammlung wiederholt, nur kürzer gefafst und magerer ausgeführt: ein paradoxer Einfall, ein beredter Wortwechsel der das Für und Wider dieses phantastischen Gedankens verficht, dann eine Reihe loser Scenen um die guten und schlimmen Folgen des verwirklichten Phantasmas vorzuführen. Soweit bedeutet die Handlung wenig mehr als die Charakterzeichnung, die Personen des Bürgerthums sind namenlos oder abstrakt gefafst; vollends empfindet man im Wortwechsel, noch mehr in den Kontrasten einer veränderten Zeit, wo der Gott des Reichthums sehend wird und seine Güter nach Verdienst austheilen soll, die Flachheit jener Zeiten. Indessen hat der Komiker den Dialog mit der personifizirten Armuth wenn auch nicht kräftig doch in unschuldigen Scherzen ausgeführt, selbst von den letzten Scenen, welche den Lohn für guten und bösen Lebenswandel in einem starken Umschlag des Glücks oder der

584

Noth vor Augen stellen, behutsam die Moral fern gehalten. Allein der abstrakte Grundgedanke läfst keinen dramatischen Fortschritt aufkommen: nur lockere kontrastirende Scenen entwickelen dialogisch aber ohne jeden poetischen Reiz das Motiv eines Zaubermärchens. Der Vortrag ist rein und anmuthig, auch mit schonendem Witz gefärbt, das Ende hebt sogar noch ein kleiner Anflug übermüthiger Laune, wo Hermes in der neuen Ordnung, weil er um sein Brod gekommen, ein bescheidenes Amt erbettelt; bisweilen wird der Stil durch leichte Sittenzeichnung verfeinert, sonst bleibt der Ton matt und zahm. Die Politik schweigt selbst in der Schilderung eines politischen Charakters, des Sykophanten; der Chor ist ein Schatten geworden, und seine Mitglieder sind die lieben Nachbarn, welche beiläufig und ohne Berührung mit dem Gang des Dramas weniges singen oder durch den Mund ihres Chorführers vortragen. Der Ausfall des chorischen Liedes (wir wissen nicht ob in Pausen ein Ersatz musikalischer und orchestischer Art eintrat) gab dem Gespräch und den Erzählungen einen freien Spielraum; damit war aber als empfindlicher Nachtheil ein allzu breiter Dialog und Mangel an scenischer Mannichfaltigkeit verknüpft. Ein so fafsliches Stück eignete sich zur Einleitung in den Aristophanes, die frühere Zeit war sogar gewohnt sein Talent nach dem Plutus zu beurtheilen. Es wurde fortwährend von den Byzantinern gelesen, kommentirt und abgeschrieben, hat daher unter einem Uebermafs der Interpolation gelitten.

11. Unter den zahlreichen Ausgaben kommen nur in Betracht: *Pl. Adiecta sunt Scholia vetusta. Recogn. variis lectt. ac notis instruxit* Tib. Hemsterhuis, *Harling.* 1744. vermehrter Abdruck 585 durch Schaefer, *L.* 1811. *Pl. c. comment. I. Fr. Fischeri*, *Giss.* 1804. II. Verbefserter Text mit Apparat in *Porsoni Aristophanicis. B. Thiersch*, L. 1830. Metrisch v. Conz 1807. Fr. Ritter *De A. Pluto*, Bonn 1828. v. Bamberg *Exercitatt. crit. in A. Plutum*, Berl. Progr. 1869. Aus der sorgfältigen Untersuchung über den ersten Plutos von C. Fr. Hermann (Gesamm. Abhandl. Gött. 1849. III.) erhellt dafs der Unterschied zwischen beiden Ausgaben des Πλοῦτος nicht zu grofs war. Daran läfst sich auch kaum zweifeln, wenn man auf Ton und Erfindung des nächst vorangegangenen Dramas Lysistrate, zuletzt der Eccl. blickt. Doch war der Ko-

miker unschuldig an dem Mifsgriff von Hermann, wenn er p. 54. jenem Plutos eine recht bürgerliche Moral unterlegt, sogar aus diesem kahlen Motiv auch die Mifshandlung des Hermes herleitet, als ob die Götter durch ihre Sorglosigkeit den üblen unsittlichen Lauf dieser Welt verschuldet hätten. Aristophanes ist vielmehr von einer der damaligen Lebensfragen, wieweit ist Reichthum oder Armuth gut, ausgegangen, und leitete sie nur in eine phantastische Wendung. Zuletzt schmeichelt er den Athenern durch einen patriotischen Zug, indem Plutos feierlich zum Opisthodomos der Göttin heimgeführt wird; der Dichter hegt den frommen Wunsch, es möge künftig dem verarmten Staat nicht mehr an Geld fehlen. Davon L. F. Herbst im Anhang des sorgfältigen Progr. Die Schlacht bei den Arginusen, Hamb. 1855.

d. Litteratur.

4. Das Interesse der Alexandrinischen Grammatiker an der alten Komödie fand im Aristophanes einen Mittelpunkt. Kallimachus begann für die Zwecke seiner bibliothekarischen Register mit den litterarischen Aufgaben, mit Aufzeichnung und chronologischer Bestimmung der Komödien, Eratosthenes war der erste der aus genauer Sachkenntnifs dunkle Stellen der Komiker erläuterte, methodische Kritik und Interpretation wurden durch Aristophanes und seinen Anhang (Kallistratos), glänzender durch Aristarch und seine zahlreichen Schüler (namhaft Euphronius) gefördert, mit ihnen wetteiferten die Pergamener seit Krates. Ueberblickt man also die vielen Namen gelehrter Männer, deren Meinungen bei den verschiedensten Fragen genannt werden, so besafs man Monographien oder Kommentare der alten Grammatiker in ungewöhnlich grofser Zahl. Bald regte sich das Verlangen nach einer kritischen Redaktion der vielfach zerstreuten, oft streitenden Notizen und Ansichten: den ersten Versuch einer solchen Revision hatte wol Didymus, den letzten und umfassendsten noch vor Herodians Zeit vermuthlich Symmachus angestellt. Zwischen beiden lag die Thätigkeit des Metrikers Heliodor, welcher die Kolometrie der Aristophanischen Rhythmen bestimmt und mit einem Kommentar erläutert hatte. Auf diesen Vorarbeiten ruht jener Auszug, der von verschiedenen Händen ausführlich oder kürzer für einen engeren Kreis der gelesensten Dramen gefafst all-

mälich unter den Byzantinern aufkam und in einem niemals völlig abgeschlofsenen Aggregat die Sammlung der Aristophanischen Scholien (des ehemals sogenannten Scholiasten) begreift. Nachdem nun aus den bewährtesten Hülfsmitteln diejenige Fafsung hergestellt worden, welche Suidas in einem reineren, zum Theil volleren Text las und auszieht, unterscheidet man hauptsächlich zweierlei Massen, einen älteren Stamm vom jüngeren Nachwuchs der Byzantiner. Der ältere kernhafte Bestand glänzt durch gründliche Gelehrsamkeit, erlesene Fragmente, brauchbare Notizen zur Interpretation, die bisweilen mit den Worten der ursprünglichen Erklärer gegeben werden, und vereinigt einen Schatz des Wissens, woher diese Scholien einen vorzüglichen Rang unter den Griechischen Kommentatoren einnehmen; gegenüber der Nachlese der Mittelgriechen, unter anderen des Demetrius Triclinius und Thomas Magister, welche grofsentheils mittelmäfsige Beiträge zur Erklärung, ungelehrt und wortreich lieferten, ferner Paraphrasen, Argumente, vollends nutzlose metrische Noten. Jenen alten Bestand hat man aus einer Anzahl Italiänischer Handschriften ergänzt, die jüngere Folge bewahrt mit einem älteren Rest vermischt die Sammlung des Aldus. Die besseren und vollständigeren, aber in Umfang und Werth sehr ungleichen Scholien umfafsen Plutos, Wolken, Frösche, Frieden und lafsen, wiewohl übel geschrieben und oft durch Wiederholungen zersplittert, den Grund eines alten zusammenhängenden Kommentars erkennen, sie gehen auf das Bedürfnifs der Erklärung ein und erscheinen nicht leicht trivial, fliefsen aber spärlich in Ekklesiazusen und Lysistrate, fast dürftig und abgerissen in Thesmophoriazusen, wo sie früher völlig mangelten. In ähnlichem Verhältnifs sind die Handschriften zahlreich für Plutos, Wolken und 587 Frösche, die Mehrzahl der Dramen wurde weniger gelesen und geschrieben; Codices der spätesten Stücke des Dichters sind selten und meistentheils aus einer nicht alten Urschrift gezogen. Die Reinheit des Textes hat durch Interpolation und Verderbnifs in ungleichen Graden, am stärksten in den chorischen Stellen gelitten. Erst die neuere

Zeit hat mittelst besserer Handschriften, zu denen Citate bei Suidas und anderen Sammlern traten, den Text erheblich gereinigt, Verfälschungen der Grammatiker entfernt und die Wege zur sicheren diplomatischen Ueberlieferung gebahnt; nur die Sicherheit eines vollen und genauen kritischen Apparats wird noch entbehrt. Wenige Codices erreichen das eilfte Jahrhundert, an ihrer Spitze der gute zuverläſsige Ravennas, dessen Werth aber nicht in allen Dramen sich gleich bleibt.

Gesamtausgaben und Drucke der drei popularsten und am fleiſsigsten gelesenen haben ehemals nicht völlig gefehlt. Aber Kritik und bedeutende Hülfsmittel fehlten in jenen Zeiten, als auch dem Stande der damaligen Griechischen Studien entsprechend eine genaue Kenntniſs des feineren Atticismus und der Metra selten war; Verderbungen und Schwierigkeiten wurden kaum bemerkt, und nicht tiefer drangen die wenigen Erklärer, denn schon aus Mangel an historischem Wissen begnügten sie sich mit einem kleinen und äuſserlichen Theil der Auslegung und streiften wenig mehr als die Oberfläche. Vollends mangelte das Verständniſs des Dichters und seiner verborgenen Zwecke; man fand dort nur Possen und erfreute sich flüchtig des reichlich verstreuten Witzes. Keine geringe Leistung war der erste, durch den Griechen Musurus besorgte Text zugleich mit Scholien in der Ausgabe von Aldus, wo noch zwei Komödien fehlten; Aristophanes wurde seitdem vervollständigt und mehrfach in Drucken verbreitet, aber ein Fortschritt lieſs auf sich warten. Selbst das Sammelwerk von Küster, ein für jene Zeiten groſsartiges Unternehmen, wo vielfältiges Rüstzeug zum ersten Male dem Kritiker und Erklärer sich darbot, war weder verarbeitet noch 588 reich und zuverläſsig; die Kritik beschränkte sich auf kleine Proben, die durch einen dürftigen Auszug der Lesarten bestimmt wurden. Indessen erwarben sich Küster und Bergler zuerst ein Verdienst um grammatische Kenntniſs des Dichters in den Anfängen einer Interpretation. Als dann Britische Philologen mit einer Reihe von Emendationen und Beobachtungen neue Studien des Aristopha-

nes eingeleitet hatten, reinigte Brunck den Text mit Geschmack und kühner Kritik, aber nicht ohne Willkür, und wiewohl er seine fragmentarischen Mittel in hastiger Arbeit gebrauchte, wurde doch auch dieser Dichter durch ihn zugänglich gemacht und ihm ein weiter Leserkreis zugeführt. Seitdem hat der Wetteifer ausgezeichneter Talente, von Porson an, auf einen reicheren, zum gröfseren Theil gesicherten Apparat gestützt, den schwankenden Text methodisch und mit Erfolg berichtigt, aber auch der konjekturalen Kritik ein reiches Feld eröffnet; das Urtheil über die geniale Dichtung des Aristophanes und seine künstlerischen Ideen ist schrittweise geläutert und auch von Ueberschwänglichkeiten befreit worden; zugleich hat die Kunst der Deutschen Uebersetzer, denen Wolf die Bahn brach, mit des Dichters Ton und Grazien vertraut gemacht. Endlich sind befsere Beiträge zur gelehrten Erklärung hervorgetreten; doch wird ein vielseitiger exegetischer Kommentar neben präzisen Uebersichten des wesentlichen diplomatischen Bestandes vermifst.

4. Alte Kommentatoren: sie befafsten sich auch mit verlornen Komödien, mit Danaïdes und Holkades, *Schol. Plut.* 210. *Av.* 1283. Einiges Stöcker *De Soph. et Aristophanis intpp. Graecis*, Hamm 1826. Eine sorgfältige Forschung (doch vor der gesichteten Ausgabe der Scholien): O. Schneider *De vett. in Aristoph. Scholiorum fontibus*, *Sund.* 1838. Man erfährt hier erstlich die Namen und Ansichten der alten Exegeten, wiewohl in wenigen Fällen ausdrücklich ein Kommentar über Stücke des Komikers genannt wird; dann die Quellen der heutigen gelehrten Scholien. Als den Vertreter dieses Auszuges betrachtet Schneider vor anderen den oft genannten oder direkt redenden Symmachus, den er ins 2. oder (zu spät) in das 3. 589 Jahrh. setzt: und sicher verdanken wir ihm und dem Didymus werthvolle Notizen und eine kritische Mittheilung der wichtigsten Ansichten. Allein nichts berechtigt zur Annahme dafs einzig dieser Kommentar bei der ersten Anlage der Scholiensammlung benutzt sei. Zwar zeigen Citate dafs gewöhnlich ein fertiges und angesehenes *ὑπόμνημα* vorlag, *ἐν δὲ τῷ ὑπομνήματι οὕτως Schol. Plut.* 1038. aber *οὕτως εὗρον ἐν ὑπομνήματι Schol. Pac.* 757. wo der Artikel fehlt, setzt mehrere Kommentare voraus, welche den Stoff für Excerpte lieferten, woran schon die Schlufsbemerkung zu den Aves (*παραγέγραπται ἐκ τῶν Συμμά-*

χου καὶ ἄλλων σχολίων) erinnert, zuletzt auch die metrischen Subscriptionen bei *Nubes* und *Pax*: κεκώλισται ἐκ τῶν (πρὸς τὰ) Ἡλιοδώρου. παραγέγραπται ἐκ τῶν Φαείνου καὶ Συμμάχου καὶ ἄλλων τινῶν. Wäre man dagegen einem einzigen und anerkannten Erklärer gefolgt, so würden wir beſser redigirte Scholien ohne Verworrenheit und Widersprüche der Notizen lesen und selbst eine gröſsere Sparsamkeit wahrnehmen, wie solche die Sammlung zum Sophokles befolgt. Auch muſs die Benutzung des Symmachus auf eine kleine Zahl von Dramen beschränkt werden. Der ungleiche Charakter unserer Scholien läſst auf sehr verschiedene Vorarbeiten schlieſsen, welche von einem Stück zum anderen wechselten. Auſser Phaïnus fand sich kein bedeutender Exeget bei den *Equites*, wo die Scholien häufig summarisch lauten und bei miſslichen Punkten im Stich lassen, bis sie gegen Ende merklich abmagern; für *Eccles.* wurden allerwärts kleine Notizen zusammengesucht; bei *Thesmoph.* genügten Vorarbeiten meistentheils nur für *dubia vexata*, für den Stoff der προτάσεις und λύσεις, woraus die merkwürdige Rüge des Didymus *Schol.* 169. floſs. Demnach darf man bloſs von der Minderzahl der ausführlich und reicher behandelten Dramen erwarten daſs dort ὑπομνήματα citirt werden, wie *Schol. Vesp.* 542. 962. *Av.* 282. 557. (cf. Dind. *in Schol.* T. III. p. 389. sq.) und in bestimmter Fassung ἐν ἐνίοις τῶν σχολικῶν ὑπομνημάτων *Av.* 1242. Die Grade dieser Ungleichheit des Materials werden jetzt, wo die Scholiensammlung fast zum Abschluſs gekommen ist, leichter erkannt, und man wundert sich kaum daſs unsere Hauptcodices *Rav.* und *Venetus* 471. nebst dem *Laurentianus* Θ bald mehr bald weniger darbieten, und daſs ihnen häufig nicht die schlechtesten Anmerkungen fehlen. Immer bleibt hypothetisch der Umfang und die Genauigkeit des alten Excerptes, aus dem unsere Scholien ihre Notizen gezogen hatten. Sonst mochten die Kommentare des Didymus und Symmachus sich ziemlich die Wage halten; jener ist noch in manchen Verweisungen (Schneider p. 14—16.) zu erkennen, dieser wird mindestens von Herodian π. μον. λ. p. 39. erwähnt. In der letzten Redaktion (s. den Schluſs von *Nub.* und *Pax*) wurden auch die Bemerkungen des angesehenen Metrikers Heliodorus (vor Hephaestion), des Verfaſsers einer κωλομετρία Ἀριστοφάνειος, benutzt. Diese Trümmer der ältesten Metrik und Lehre von der rhythmischen Komposition des Komikers hat zuerst sorgfältig zusammengestellt und erläutert C. Thiemann, *Heliodori colometriae Aristophaneae quantum superest una cum reliquis scholiis in Aristophanem metricis*, Hal. 1869. Verarbeitet ist dieser Stoff und übersichtlich gemacht von O. Hense, Heliodorische Untersuchungen, L. 1870. Endlich las Suidas (von seiner Benutzung dieser Scholien Küster zur dritten Gl. Αἴσωπος) den

so redigirten Stamm guter Scholien in einem reineren Exemplar, welches nicht selten auch vollständiger war; er hätte daher ver-
580 dient dafs die Herausgeber der Scholien aufmerksamer seine Varianten und Zusätze vermerkten. In einer Zeit als alte *Schol. Thesmophor.* fehlten, erinnerte Valckenaer *Diatr.* pp. 49. 204. mit Recht dafs man deren genug aus Suidas erlangen könne; dieselben welche der Ravennas bewahrt. Vgl. *Commentatt. de Suida* p. 47. sq. Nach Hemsterhuis hätte jener im Plutos einen nur kleinen oder unvollständigen Auszug benutzt; hiegegen Ranke p. 172. ff. Einen Theil dieser Fragen behandeln Gerhard *De Aristarcho Aristophanis intp.* Bonn 1850. und Schmidt zu Didym. p 285. ff. *Scholia: ed. pr. Ald.* 1498. (ohne *Schol. Lysistr.*) besorgt durch M. Musurus. Dieser hat aus mehreren MSS. nicht ohne kritischen Blick und mit weniger Willkür, als man sonst meinte, das durch Zufall ihm vorliegende Gemisch alter und neuer Scholien zusammengetragen und mit Zusätzen aus Suidas u. a. (ganz wie beim Suidas sein erster Herausgeber that) interpolirt und die Forscher hiedurch oft getäuscht. Geringe Nachträge in *ed. Iunt.* 1525. 8. *per Ant. Francinum.* Einen Versuch Griechische Scholien abzufafsen machten Odoardus Biset und zu *Thesm.* Aegid. Bourdin, herausgegeben von Portus. Diese wiederholte mit den Schol. Aldina der Leipziger Abdruck (*ed. Inv. Beck.* T. X.) 1826. *Scholia Lys.* in *ed. Küsteri.* Eine methodische Behandlung, Emendation und Analyse der Scholien als eines ungleichartigen Aggregats wies zuerst Hemsterhuis im Plutos. Vermehrte Scholien (nächst kleinen Glossen bei mehreren Herausgebern und den *Copiae Victorianae* in *A. Monac.* I. 3.) gab aus *Rav.* und *Ven.* Bekker: neu sind *Schol. Thesm.*, bereichert mit ausgesuchten Proben exegetischer Gelehrsamkeit *Schol. Vesp.* und im ersten Drittel *Schol. Pacis.* Erste diplomatische Bearbeitung in der Hauptausgabe: *Scholia Graeca ex codd. aucta et emendata* (Aristoph. T. IV.) *ex rec.* G. Dindorfii, *Ox.* 1838. III. Abdruck in der Didotschen Sammlung, *Scholia Gr. in Aristoph. cur.* Fr. Dübner, P. 1842. Noten der späten Byzantiner sind zum Theil noch unedirt. Von Tzetzes ist ein Stück seiner Prolegomena (deren Quelle bei Cram. *Anecd. e Bibl. Paris.* I. p. 3—10.) Lateinisch durch das von Ritschl herausgegebene *Schol. Plautinum* bekannt; er war Erklärer des Plutos, und in der *Ambrosiana* steckt nach Mai *Spicil. Rom.* V. 1. p. 247. (*Cod. S.* XIII.) *Io. Tzetzae commentarius ingens in Aristophanem:* über sein wortreiches Werk Keil in Rhein. Mus. N. F. VI. 108. ff. 616. ff. Eine traurige Probe dieses unleidlichen Kommentars (zu Plut. 137.) hat Schmidt im Philologus XXV. 687—691. herausgegeben. Ueber Thomas M. s. Schneider p. 122. ff. Demetrius Triclinius war Verfasser der spätesten metrischen Scholien, die von den alten des Heliodor leicht unterschieden werden.

Handschriften: zahlreich aus S. XIV. XV. für die vielgelesenen Stücke, wenige für den ganzen Aristophanes, die wenigsten für *Eccl. Lys. Thesm.* Der reinste welcher alle Komödien zugleich mit einer Auswahl alter Scholien begreift, der von Invernizi hervorgezogene Ravennas um etwa S. XI. hat mehr 591 von metrischen als von grammatischen Interpolationen sich frei erhalten; in *Lys.* und *Thesm.* ist er weniger bedeutend. Ueber die Geschichte dieser aus Florenz vielgewanderten Handschrift Clark im *Journal of Philology* III. 1870. p. 158. ff. Nach ihm von Wichtigkeit, die sich in einigen Dramen mindert, der erste *Venetus*, reich an Scholien, ergänzt durch einen und den anderen Laurentianus (in ed. Dind. 1830.), unter denen Θ der *Iuntina* I. diente, ferner der Pariser A. bei Brunck. A. de Bamberg *De Rav. et Veneto Aristoph. codd.* Diss. Bonn 1865. Dafs unser Apparat aus jenen drei MSS. sehr unvollständig bekannt geworden ist zeigt mit vielen Beispielen Ad. v. Velsen im Philol. XXIV. 125. ff. und in *ed. Equ.* Derselbe wird einen diplomatisch bezeugten Text herausgeben. Ein erhebliches Supplement bietet Suidas, ein nicht unbedeutendes steckt in alten Citaten.

Ausgaben: aufgezählt von Raper in *Mus. Oxon.* II. und vor den Beckischen Kommentaren T. I. Ihren Werth beurtheilt Reisig *Coniect. praef. Ed. princ. Aristophanis comoediae novem* (ohne *Lys.* u. *Thesm.*) *c. Schol. ap.* Aldum 1498. f. Berichtigt *A. com. novem*, *Flor.* 1515. 8. (*Iuntina* I. beruhend auf obigem *Laur.*) Anhang (aus dem Ravennas) *A. Cereris sacra celebrantes. Eiusdem Lysistr. ap. Bern. Iuntam* 1516. Eigenes hat *A. Com. novem c. commentt. ant.* (dritte *Iunt.*) *cura A. Francini*, *Flor.* 1525. 8. Eilf Stücke vereinigt *ed. Basil.* 1532. 4. *Gr. et Lat. c. Schol. ant. et recentt. notisque varr. opera Aem. Porti*, *Aurel. Allobr.* 1607. f. *Gr. et Lat. c. emendatt. Ios. Scaligeri. Acc. Fragmenta. LB.* 1624. 12. Bentley: *Em. in Pl. et Nubes* (Briefe an Küster, von demselben redigirt), in *Mus. Crit. Cantabr.* T. II. Dess. *Emendatt. in Arist.*, aus *Class. Journal* aufgenommen in d. Leipz. *Commentt A. Gr. et Lat. c. Scholiis et notis vir. doctorum. Recens. notasque adiecit* L. Küster, *Amst.* 1710. f. *Gr. et Lat. c. nova vers. Lat. et notis* Steph. Bergleri, *necnon Dukeri ad quattuor priores. Cur. P. Burmanno* II. *LB.* 1760. II. 4. *Emend.* R. F. P. Brunck, *Argent.* 1783. III. (entsprechend die Lat. Uebers.) in England wiederholt; von Porson recensirt in *Maty's Review* 1783. *Jul.*, in dess. *Miscell. Criticism.*, in d. Leipz. *Comm.* VII. P. 2. und *Plut. Hemst. Lips.* p. 566. ff. *Em. a Ph. Invernizio. Acced. Commentt. Scholia etc.* (*cura Beckii et Dindorfii*) *L.* 1794—1834. XIII. Anfang v. Schütz 1821. v. B. Thiersch 1830. II. Bothe. (Hotibii *Lectt. Aristoph. Berol.* 1808.) Kritik von *G. Dindorf*: Gesamtausgaben mit den Fragm. in den *P. Scenici*

Graeci (bis zur ed. V. 1869.) des Leipziger und Oxforder Abdrucks (nebst *Annotationes*, *Ox.* 1835—37. III.), *c. annott. L.* 1830. II. u. bei Didot. *C. Scholiis et var. lect. Rec. I. Bekker. Acced. nott. varr.* Londoner Fabrikat 1829. V. 8. Revision von *Th. Bergk ed. 2. L.* 1857. *Ed. A. Meineke L.* 1860. II. nebst *Vindiciarum Aristophanearum liber*, L. 1865. Ausgewählte (4) Komödien, erkl. v. Th. Kock, Berl. 1862—68. *A. com. c. fragm. tertiis curis ed. Hub. Holden, Cantabr.* 1868. mit kurzen krit. Noten.

Kritische Beiträge: Dawes. Toup. Reiske *Animadv. in Eurip. et Aristoph. L.* 1754. C. Reisig *Coniectanea in Aristoph. L* 1816. R. Porsoni *Notae in Aristoph. Cur.* P. P. Dobree, *Cant* 1820. Des letzteren *Adversaria*, *Cant.* 1833. I. excerpirt für die Leipz. *Comm.* F. V. Fritzsche *Quaestiones Aristophaneae*, *L.* 1835. *Aristophanea* v. Fr. Thiersch in den Abh. d. Münch. Akad. 1834. Lenting *Obss. critt. in Aristoph. Zütph.* 1840. Spärlich sind sachliche Beiträge, wohin zu rechnen (p. 622.) Richter *Prosopographia Aristoph.* zwei Rastenburger Progr. 1864—67. und Halbertsma *Specimen lit. continens priorem partem prosopogr. Aristoph.* LB. 1856. Von der scenischen Einrichtung E. Droysen *De Aristophanis re scaenica*, Bonn 1868.

Uebersetzungen: metrische Lat. von 5 Stücken durch Nicodemus Frischlin, Frcf. 1586. Paraphrasen von Wieland; Wolken und aus d. Ach. von F. A. Wolf 1811. J. H. Vofs, Braunschw. 1821. III. G. Droysen, Berl. 1835—38. III. 1869. II. H. Müller, Leipz. 1843—46. III. Schnitzer, Stuttg. 1842—54. II. in kurzzeiligen Iamben v. L. Seeger, Frkf. 1844—48. III. Donner, L. 1862. III. Englisch von *Tho. Mitchell*, Lond. 1820. ff. Französisch in den Bearbeitungen des *Théâtre* v. *Brumoy* und von *Poinsinet de Sivry* 1784. ff.

124. Geschichte der mittleren und neueren Komödie.

a. Charakteristik der mittleren Komödie.

1. Die von den Grammatikern benannte mittlere (μέση) Komödie bedeutet, ihrem Namen und Geiste gemäfs, eine Stufe des Uebergangs von dem alten zum neuen Lustspiel. Mittelbar war sie die Fortsetzung der alten Komödie, ohne mit derselben organisch zusammenzuhängen; und doch bewegte sich vielleicht mehr als die Hälfte der alten Komiker, welche man als solche zum Theil ohne historische Gewähr (s. das Verzeichnifs §. 121, 2.) anzunehmen pflegt, in diesen neuen abgeschwächten Formen. Ueberdies hatten einige der Meister wie Aristophanes die Blüte der alter-

thümlichen Gattung überlebt, und mufsten wider Willen mit Themen aus der jüngsten Ordnung der Dinge sich abfinden. Die Mehrzahl kannte nur die späten Wandelungen der politischen Komödie, war vielleicht auch von den Interessen der Volksherrschaft wenig berührt, zumal wenn ihre Jugend in die letzten Tage der Ochlokratie gefallen war. Mit dem Aufhören der antiken Zustände begann daher nicht sofort eine durchaus neue Form des Lustspiels sondern geübte Dichter ermäfsigten die komische Technik in einem Auszug ihrer reichen Kunst. Da sie nun in Bildung und Stil mit einer ganz unähnlichen Vergangenheit zusammenhingen, so konnten diese Komiker wol eine jüngere Stufe vorbereiten, nicht aber zeitgemäfs komische Themen aus den Motiven des späteren Geschlechts ziehen, und einen künstlichen Plan, woran die jüngere Tragödie gewöhnt hatte, zur Spannung und Ergetzlichkeit eines müfsigen Publikums durchführen. Die wahren Gründer und anerkannten Häupter der mittleren Komödie sahen die Zeiten, die zwischen dem Abschlufs des Peloponnesischen Kriegs und dem Verlust der Freiheit durch König Philipp (etwa Ol. 94—110) lagen, und haben die längst erschöpfte Demokratie bis zur Auflösung des öffentlichen Hellenischen Lebens begleitet. Schon hieraus ergibt sich warum diese Komik weder in Politik wurzelt noch der Idealismus ihren Geist und Ton bestimmt. Der Attische Staat hatte nur äufsere Formen der alten Verfassung, nicht seinen Charakter wieder gewonnen und noch weniger sich verjüngt; die kräftige praktische Tugend früherer Tage war verloren. Ein mattes sorgloses Geschlecht folgte dem Beispiel seiner Regierung, welche sich ohne sittliche Würde den Genüssen des Augenblicks hingab und dafür die Gelder des Staats aufzehrte; kaum vermochten zuletzt patriotische Führer und Staatsmänner von überlegenem Geist in der dringendsten Noth das Volk aufzurütteln. Ein Gemeinwesen welches vertrocknet, durch keine höhere Gesinnung erregbar, keines Aufschwunges mächtig war, erblickt man bereits im Hintergrunde der späten Aristophanischen Poesie; die Verflachung und Oede der bürgerlichen Gewohnheit trat

an die Stelle des bewegten Lebens mit starken Charakteren und kräftigen Gegensätzen. Nachdem also Politik und ernste Tendenzen geschwunden waren, mufsten die Komiker jedes höhere Motiv aufgeben; sie kennen weder ideale Fassung noch phantastische Kühnheit; auch fehlte die chorische Poesie, denn niemand trug den Aufwand des Chors, und die Mehrzahl ihrer Zeitgenofsen war der musikalischen und orchestischen Bildung fremd. Sie liebten dafür den leichten persönlichen Spott auf ausgezeichnete Männer oder fremde Machthaber, sie spotteten über die Grübeleien und hochfahrenden Sätze der Schulphilosophie, verschmähten auch nicht den anekdotischen Stoff der Stadtgeschichten, und zogen eine Reihe von Charakteristiken unter Benutzung symbolischer oder herkömmlicher Namen aus den engsten Kreisen und Ständen der Gesellschaft, zuletzt aus den Sitten und Liebhabereien der Athener, welche bei magerer Diät gern für ein Fischgericht und leckere Kost schwärmten. Ihre hervorstechenden Spitzen pflegten Redner Philosophen Hetaeren, Gastmäler und alles Material des Wohllebens, sogar Kochkünstler zu sein, welche man pathetisch und gespreitzt mit ihrer Weisheit prunken liefs.

594 So waren sie zuletzt auf ein trocknes Feld der socialen Poesie beschränkt, und den Dichtern, welche mehr die dürftige Gesellschaft als ihr Talent und Lebensmuth im Stich liefs, der Realismus des Genusses und bürgerlichen Haushalts, bot den nächsten und popularsten Stoff, den sie durch Detailmalerei schmückten und in den Vorgrund ihrer Scenerie stellten. Doch begnügte sich die mittlere Komödie nicht mit Schilderungen aus ihrer Gegenwart, mit Sittenzügen und neckischer Satire; sie nutzte noch in Ermangelung kräftiger Lebensbilder den feinen Reiz litterarischer Kultur, um den Anspruch der seit kurzem hervorgetretenen gebildeten Klasse zu befriedigen. Man durfte nunmehr einen Grad wissenschaftlicher Propaedeutik und selbst einen Umfang von Lektüre voraussetzen, seitdem die Schulen der Rhetoren regelmäfsig besucht und die Philosophen um höherer Bildung willen gehört wurden; Wissenschaften und Belesenheit waren damals (§. 21. Anm.)

über gewohntes Mafs vorgerückt. Die Vergangenheit der Litteratur und die Mythenkreise lieferten daher den Komikern eine Mehrzahl anziehender Themen. Zur satirischen Charakteristik der Sitten und Berufsweisen, der Thorheiten und geselligen Formen trat immer häufiger die parodische Darstellung als dramaturgisches Motiv. Man parodirte den dichterischen und erhabenen Ausdruck, in Anspielungen auf klassische Verse, dann in scherzhafter Travestie der poetischen Phraseologie; wenn auch der geistige Genufs höher stand, den einst dem feinsinnigen aber wenig geschulten Publikum überraschende, mit Witz und kritischem Scharfblick eingeflochtene Reminiscenzen in der alten Komödie gewährten, so mochten doch Erinnerungen aus der litterarischen Bildung und aus Studien der Dichter ihren Reiz behalten und erfreuen. Der parodischen Oekonomie dienten aber besonders die Mythen als poetische Hüllen interessanter Geschichten; zuletzt wurden noch ihre Darsteller die früheren Dichter auf die Bühne gezogen und romanhaft in komischen Abenteuern verarbeitet. Wir kennen weniger die Methode solcher Travestien und Umdichtungen als die Thatsache dafs Göttergeschichten, worunter das verfängliche Thema von Göttergeburten (*Γοναί*) häufig war, und heroische Sagen aus den Ueberlieferungen der 505 Tragiker einen erheblichen Raum einnahmen. Endlich gefielen erotische Themen und die Liebe gab bereits den Komikern ein Motiv. Keine geringe Zahl gehäfsiger oder ehrenrühriger Züge, welche sich allmälich in die Charakteristik grofser Autoren (besonders Sappho Plato Demosthenes) unter dem Schein einer historischen Ueberlieferung einschlichen, war aus den Kombinationen dieser Komödie geflossen. Sichtbar verräth noch ihre Form den Einflufs einer prosaischen, studirten und an Büchern genährten Zeit. Zwar besafs sie Witz, Geist und Lebhaftigkeit; einige jener Komiker, namentlich Eubulus, Alexis, Antiphanes, Anaxandrides nächst den älteren Vorgängern Theopompus und Plato, waren durch Eleganz und eine selten getrübte Korrektheit ausgezeichnet. Dieser Wohlredenheit fehlt aber die Präzision namentlich im Dialog, das Gespräch

dehnt sich im Detail, und nur zu häufig waren geschwätzige Charakterzeichnung und gehäufte Malerei, worin die materiellen Seiten des Privatlebens und Luxus wie in einer Rhyparographie sich breit machen; auch sonst läuft der Stil eintönig und folgt einer trocknen festgesetzten Manier. Nirgend merkt man so sehr den Verlust eines frischen bewegten Lebens. Der Wortschatz mag mehrmals durch gewandte Wortbildnerei gewinnen, nur dient ein guter Theil dieser Erfindungen den Zwecken des lächerlichen oder parodischen Vortrags; sonst erhebt sich der Stil selten über den gewöhnlichen Redebrauch, die Grazien und die feine Phraseologie der alten Komiker sind ihm unbekannt, auch wird seine Reinheit durch Nachläſsigkeiten in Wortformen oder Bedeutungen getrübt. Allein der Ton ist anständiger geworden, bis auf erotische Freiheiten und die vielen im Lustspiel, wenn nicht in der Hellenischen Welt herkömmlichen Derbheiten, und entspricht den Zuständen einer ruhigen Gesellschaft, welche das materielle Maſs der Wirklichkeit nicht überschritt. Uebrigens schadete die Fruchtbarkeit und Schnellschreiberei der mittleren Komödie, deren Nachlaſs man auf mehr als 800 Dramen anschlug; 596 die beiden Häupter derselben, Antiphanes und Alexis sollen jeder mehr als 200 geliefert haben. Sonst rühmen wir daſs ihnen die Moral untergeordnet war; die nicht kleine Zahl der Sentenzen unter ihren Bruchstücken trägt den Charakter eines gemüthlichen Ausspruchs, manche Reflexion behandelt sogar in beredter Form den ethischen Stoff und Zustände vom allgemeinsten menschlichen Interesse. Der übrigen Verfassung war noch die Metrik angemessen. Nicht ohne Monotonie herrscht ein regelmäſsig gebauter Trimeter, aber durch Auflösungen schon verflüchtigt und leicht gegliedert, wie der Dialog in raschen Uebergängen ihn gebraucht; daneben vernimmt man in parodischen Stellen oder Anklängen den stattlichen Rhythmus der tragischen Iamben; auch treten anapästische Dimeter, seltner trochäische Tetrameter zur Abwechselung ein, besonders um lange Register und Beschreibungen einzukleiden; die Parodie gestattet Daktylen und gelegentlich freie melische

Formen. Man merkt überall den prosaischen Standpunkt, dem jede Phantasterei fern lag. Die mittleren Komiker haben nicht mehr das Amt einer öffentlichen Censur, nicht einmal im Gebiet der Litteratur oder des dichterischen Geschmacks ausgeübt; ihre Stellung war halb, ihre Wirksamkeit auf dem Theater und im Studium von kurzer Dauer, und es scheint dafs ungeachtet des Talents, welches mehrere Dichter besafsen, diese Spielart keinen Ruf erwarb.

1. Grauert *De mediae Graecorum comoediae natura et forma*, in Niebuhrs Rhein. Mus. II. pp. 50—63. 499—514. Vollständige Charakteristik bei Meineke I. p. 271—303. deren Aktenstücke die Fragmentsammlung Vol. III. bietet. Skizzen gibt O. Ribbeck Ueber d. mittlere u. neuere Att. Kom. L. 1857. Am meisten werden Angaben über die Oekonomie der mittleren Komödie vermifst. Man pflegt sie schlechthin als eine Form des Uebergangs zu betrachten. Müller II. 268. „übrigens dürfen wir uns etwas unsicheres und schwankendes in unseren Vorstellungen von der mittleren Komödie nicht verbergen; der Grund davon liegt in der Beschaffenheit der mittleren Komödie selbst, die mehr eine Uebergangsform als eine selbständige Gattung ist.“ Wiewohl 597 nicht schöpferisch und poetisch genug glich sie doch darin mehr der alten als der neuen Komödie, dafs sie frei von moralischen Zwecken und Gesichtspunkten das Leben, auf das Mafs seiner sinnlichen Erscheinung beschränkt, schildert und an einer Fülle positiven Stoffes sich belustigt, selbst, wie bereits Aristophanes in seinen späten Stücken, ohne dramatische Bewegung ein komisches Motiv ausbeutet. Daher war sie wol schwazhaft und unbekümmert um strenge Gruppirung, vielleicht vernahm man einen nur schwachen sittlichen Grundton; aber kein Lustspiel leistete gröfseres im antiquarischen Realismus oder in Zeichnungen des Lebensgenusses. Man erstaunt unter anderem über die Geduld oder Kultur eines Publikums, dem Anaxandrides und Mnesitheus (Ath. IV. p. 131. IX. p. 403.) in einigen Dutzend Versen die grofsen und kleinen Bestandtheile eines Gastmals vorzählen durften. Doch wollen wir glauben dafs weit geistreicheres vorkam als die von Athenaeus mit Behagen ausgezogenen, oft ärmlichen Witzeleien über Fischhändler und Opsophagie der Athener. Nur die drollige Form (wie beim Antiphanes in der Φιλῶτις) konnte solcher Küchenweisheit bisweilen einigen Reiz verleihen. Doch mufs dieses Publikum schon um gelehrte Studien mehr als oberflächlich gewufst haben, wenn Antiphanes (Ath. IV. p. 134. B.) die Namen des Heraklit, The-

odektes u. a. nennen konnte, wenn er sogar bis ins Detail die Platonischen Dogmen (ib. III. p. 99.) zergliedert. Geistesverwandt war der Hang zur Parodie, der in einem travestirenden Stil seinen Ausdruck fand und noch in vielen stolz und prächtig sich blähenden Fragmenten (Meineke p. 292.) oder in den langen Compositis des Eubulus (ib. p. 358.) sich vernehmen läfst; der Vortrag wurde hiedurch etwas bunt, und schien dem Buch näher zu stehen als dem Leben. Auch begann der Dichter in Prologen mit den Zuschauern sich zu verständigen: ein Beleg die Worte des Antiphanes Ath. VI. pr. Ueber die Natur dieser Diktion gibt *Anonym. de Com.* III. ein treffendes Urtheil, welches unsere Bruchstücke völlig bestätigen: *Τῆς δὲ μέσης κωμῳδίας οἱ ποιηταὶ πλάσματος μὲν οὐχ ἥψαντο ποιητικοῦ, διὰ δὲ τῆς συνήθους ἰόντες λαλιᾶς λογικὰς ἔχουσι τὰς ἀρετάς, ὥςτε σπάνιον ποιητικὸν εἶναι χαρακτῆρα παρ' αὐτοῖς.* Er meint dafs der Grundton prosaisch war; die Richtigkeit seiner Beobachtung wird auch durch die reichlich eingewebten figürlichen und rhetorischen, halb parodischen Blumen und Wendungen bewährt, wenn auch Meineke p. 291. ff. daraus das Gegentheil abnahm. Diesen Hintergrund der Prosa wird man auch in längeren, umständlich entwickelten Sentenzen oder Reflexionen erkennen: eine Probe sei des Antiphanes *Στρατιώτης fr.* 202. Dichter welche belesen waren und gern parodirten, scherzen wol über einen Homerisch redenden Koch, Ath. IX. p. 382. oder sonst über affektirte Manieren, Antiphanes p. 99. not. Dahin gehört auch die Bemer-
596 kung des Antiphanes ib. VII. p. 323. B. *πάνυ συχνὴ σφύραινα. Κέστραν ἀττικιστὶ δεῖ λέγειν.* Diesem Dichter mangelten weder artige Reminiscenzen (wie *fr.* 235.) noch Grazie des Stils: ein Muster der Eleganz und des munteren Tons ist die Schilderung des Parasiten in des Antiphanes *Λήμνιαι*. Zahl der Dramen: Ath. VIII. p. 336. D. *πλείονα τῆς μέσης καλουμένης κωμῳδίας ἀναγνοὺς δράματα τῶν ὀκτακοσίων καὶ τούτων ἐκλογὰς ποιησάμενος.* Derselbe that noch mehr und las manche Dramen *ἐν πολλοῖς ἀντιγράφοις* II. p. 58. D. Jener *Anonymus de Comoed.* hat *χιζ* angegeben. Der Besitzstand vieler Titel war zweifelhaft und angefochten, längere Stellen werden unter den Namen mehrerer Komiker citirt, oder kehrten in Dramen desselben Komikers wieder; weit auffallender klingt die Notiz dafs fruchtbare Dichter mit solcher Masse von Dramen nur wenige Siege gewonnen hatten. Persönliche Satire: Antiochus von Alexandria *περὶ τῶν ἐν τῇ μέσῃ κωμῳδίᾳ κωμῳδουμένων ποιητῶν* Ath. XI. p. 482. C. Nur auf diese Komödie lassen die so verschieden beurtheilten Worte (Meier *Comm. Andocid.* V. p. 19.) Xenoph. *R. Ath.* 2, 18. sich unbefangen deuten: *Κωμῳδεῖν δ' αὖ καὶ κακῶς λέγειν τὸν μὲν δῆμον οὐκ ἐῶσιν, ἵνα μὴ αὐτοὶ ἀκούωσι κακῶς, ἰδίᾳ δὲ κελεύουσιν κτλ. — ὀλίγοι δέ τινες τῶν πενήτων καὶ τῶν δημοτικῶν*

κωμῳδοῦνται, καὶ οὐδ' οὗτοι, ἐὰν μὴ διὰ πολυπραγμοσύνην καὶ διὰ τὸ ζητεῖν πλέον τι ἔχειν τοῦ δήμου. Platonius erwähnt ausdrücklich die travestirende Tendenz dieser Komödie; da sie jeder politischen Kritik entsagte, so habe sie litterarisch überlieferte Themen behandelt: *ἐνὶ δὲ τὸ σκώπτειν ἱστορίας ῥηθείσας ποιηταῖς ἦλθεν. — μύθους γάρ τινας τιθέντες ἐν ταῖς κωμῳδίαις τοῖς παλαιοτέροις εἰρημένους διέσυρον ὡς κακῶς ῥηθέντας.* Für die Weise der Travestie von Mythen gibt einen nützlichen Wink Eubulus in fr. 2. seiner *Ἀντιόπη*. Die materielle Seite des komischen Stoffes ist vom Antiphanes selbst in einer artigen Bemerkung gegen Alexander den Grofsen angedeutet: Ath. XIII. pr. *Ἀντιφάνης ὁ κωμῳδιοποιὸς ὡς ἀνεγίνωσκέ τινα τῷ βασιλεῖ Ἀλεξάνδρῳ τῶν ἑαυτοῦ κωμῳδιῶν, ὁ δὲ δῆλος ἦν οὐ πάνυ τι ἀποδεχόμενος, Δεῖ γὰρ (ἔφησεν) ὦ βασιλεῦ τὸν ταῦτ' ἀποδεξόμενον ἀπὸ συμβολῶν τε πολλάκις δεδειπνηκέναι καὶ περὶ ἑταίρας πλεονάκις καὶ εἰληφέναι καὶ δεδωκέναι πληγάς.* Den Ton der mittleren Komödie bezeichnet Aristoteles (oben p. 621.) durch *ἡ ὑπόνοια*, deren Gebrauch an Stelle der antiken *αἰσχρολογία* trat, d. h. Parodie; dasselbe meint vermuthlich auch das Prädikat *χαρακτὴρ αἰνιγματώδης*, Meineke p. 273.

b. Dichter der mittleren Komödie.

2. Man zählt etwa vierzig Dichter, ihre Dramen betrugen mehr als das doppelte der alten politischen Komödien. In der vorderen Reihe standen Antiphanes, Alexis, Anaxandrides, Eubulus; den beiden ersten gehört die Mehrzahl der Ueberreste, darunter die anziehendsten und ausführlichsten Bruchstücke. Man wundert sich kaum dafs eine Dichtung, welche Bilder einer matten Zeit bis auf Hetaeren und Kochkünstler herab entwarf, weiterhin ihr Publikum verlor und durch die Kunst der jüngeren Komödie zurückgedrängt nur einen kleinen Leserkreis beschäftigte. Diese Fülle von Sittenzeichnung und antiquarischem Material lockte vorzugsweise die Sammler: eine beträchtliche Zahl ausgedehnter Fragmente mit reichen Belegen für Alterthümer und Stoffe der mittleren Komödie verdankt man dem Athenaeus, leider oft in üblem Text; dagegen werden moralische Sentenzen sparsam angemerkt. Mitglieder dieser Komödie waren:

1. Antiphanes, von ungewisser Abkunft, Sohn des Stephanus, begann als Dichter um Ol. 98 und erreichte das Lebensalter von 74 Jahren. Ihm wurden 260 Komödien

und darüber beigelegt; mehrere Stücke liefs sein Sohn Stephanus aufführen, einige waren in doppelter Bearbeitung (διασκευὴ) vorhanden. Bei dieser Fruchtbarkeit nahm es der geistreiche Komiker, welcher leicht und natürlich zu schreiben wufste, nicht immer genau mit der Form und er gestattete sich manches unklassische Wort; sonst war sein Stil fein und gebildet. Formgewandheit, Witz und dramatisches Talent erwarben ihm einen ausgezeichneten Rang unter jenen Komikern; und wenn die Mehrzahl der bedeutenden Fragmente gar umständlich in materiellen Interessen, in der Malerei des Wohllebens und des Haushaltes bis zu gesellschaftlichen Spielen herab, sich bewegt, wenn wir auch glauben dafs Alexander der Grofse daran keinen Geschmack fand, so lafsen sie doch nirgend an der guten Laune des Dichters, an seiner Vielseitigkeit und genialen Erfindsamkeit zweifeln. Der Vortrag ist aber meistentheils breit, der Dialog mehr lebhaft als anziehend, seinen allgemeinen Aussprüchen fehlt im allgemeinen jene Präzision der moralischen Lebensweisheit, welche der neueren Komödie gelang; manche der von Stobaeus unter seinem Namen ausgezogenen Sentenzen lautet sogar trocken.

600 2. Eubulus aus Athen, älterer Zeitgenosse des Demosthenes, witzig und besonders in der Parodie gewandt, hatte mythische Stoffe fleifsig bearbeitet. Dieser geistreiche Mann gehört unter die hervorragenden Dichter der mittleren Komödie. Die zerstreuten Fragmente von mehr als 50 Komödien (man zählte 104) sind durch ihren feinen glänzenden Stil und eine seltne Grazie des Vortrags ausgezeichnet; einen eigenthümlichen Reiz gewährt die Fülle praktischer Sätze. Beiläufig hat er gern und geschickt über Unsitten der Nachbarn, besonders der Boeoter gespottet. Andere Komiker benutzten ihn häufig.

3. Anaxandrides aus Kamiros, ein Mann von ausgezeichneter Persönlichkeit, war heiter und klug in der Beobachtung des Lebens, wie man auch an seinen gut gefafsten allgemeinen Sentenzen merkt, mit denen er die Aufmerksamkeit des Aristoteles auf sich zog. Unter den Dichtern der mittleren Komödie hat er zuerst ein drama-

tisches Motiv auf Abenteuer der Liebe gegründet. Er schrieb 65 Stücke und wie es heifst (II. 1. p. 757.) Dithyramben. Man besitzt von ihm nicht viele Fragmente von gröfserem Umfang; ein geringes Interesse hat für uns ihr längstes in anapästischen Dimetern, welches wie sein Seitenstück bei Mnesimachus ein reiches und feines Gastgebot überschwänglich ausmalt.

4. Alexis, aus Thurii stammend, lebte bis in die ersten 120 Olympiaden und erreichte, stets thätig und regsam, ein Alter von 106 Jahren. Einem so ausgedehnten Lebensmafs entsprach die grofse Zahl seiner Dramen (angeblich 245); am wenigsten überrascht dafs er von Motiven und Charakteren (wie dem Parasiten) Gebrauch machte, welche der neueren Komödie wesentlich sind, oder dafs seine Diktion ungleich war. Die vielen und nicht unbedeutenden Fragmente zeigen ihn als einen Mann von Geist und guter Beobachtung, der den Stil leicht und mit Geschmack handhabt, auch feine Sentenzen ohne Zugaben einer trocknen Moral vorzutragen weifs.

Alexidis com. fragm. ill. A. Hirschig. LB. 1840.

5. Arăros, des Komikers Aristophanes Sohn, der ihn selber dem Publikum (p. 624.) empfahl und als seinen Erben vorzuführen bemüht war, läfst sich aus winzigen Trümmern von 5 Komödien kaum beurtheilen; man hiefs ihn einen frostigen Dichter. Nicht gröfseren Ruf erlangte sein Bruder

6. Philippus, dessen Dramen zweifelhaft sind, ein 601 Mann von geringer Selbständigkeit, welcher Stücke des Eubulus, vermuthlich überarbeitet, auf die Bühne brachte. Ferner wurden für Söhne des Aristophanes gehalten

7. 8. Nikostratos und Philetaerus, deren Stücke sich nicht völlig trennen liefsen; jenem werden 16, diesem 13 zugeschrieben. Beiden gehört eine leidliche Zahl Verse, deren Thema gröfstentheils der Lebensgenufs ist. Sie sahen den Beginn der neueren Komödie, die derselben eigenthümlichen Charaktere kannte Nikostratos.

9. Amphis beschränkte sich in der Mehrzahl seiner 26 Dramen auf kleine Themen aus dem engeren, gesell-

schaftlichen Leben, in einem nüchternen und zur Moral neigenden Ton, der an die jüngere Komödie streift; auch weifs er manchen Schulsatz der Philosophen. Nicht unähnlich

10. Anaxilas, Verfasser von 18 Komödien: er besafs mehr Redeflufs als Mafs und feinen Takt, wenn man aus dem längsten seiner nicht ausgedehnten Bruchstücke schliefsen soll.

11. Ephippus, der die Zeiten Alexanders des Grofsen sah, entwickelt in den Ueberresten von 12 Dramen ein stilistisches Talent und gute Laune; dieser heitere Ton macht das Zuviel in seiner beschreibenden Detailzeichnung von Artikeln des Marktes und der Küche erträglich.

12. Kratinos der jüngere (*Κρ. ὁ νεώτερος*), Zeitgenofse Platos und noch wie es scheint um den Beginn der Macedonischen Periode, schrieb 8 Stücke; Titel und Autorschaft sind nicht völlig zweifellos. Die meisten seiner Fragmente, namentlich aus dem häufiger genannten *Διονυσαλέξανδρος*, bewegen sich in materiellen Einzelheiten des bürgerlichen Lebens.

An der Merzahl der übrigen Komiker läfst sich weniges charakteristische wahrnehmen, ohnehin sind ihre meisten Bruchstücke beschränkt.

13—32. Epigenes (5 Stücke); Aristophon (9), trocken und ohne lebendigen Witz; Ophelion (2) und Antidotus (2) mit unerheblichen Bruchstücken; Diodorus von Sinope (4), und sein Landsmann Dionysius (4), beide gewandt in der Form, wovon längere Stellen mit behaglicher Charakteristik des Parasiten und des wissenschaftlichen Kochs zeugen; Heniochus (8) und Eriphus (3) klingen matt und gewöhnlich, nicht bedeutender Simylus (2), Sophilus (9), Sotades (2), vom Kinaedographen verschieden, durch ein langes, wenig geistreiches Bruchstück bekannt; Philiskos (8), selten erwähnt; Timotheus (4); endlich macht Theophilus (8) das Ermatten der Kunst und den Einflufs anderer Dichter merklich. Hiezu kommen selten genannte Dichter mit einer oder einem paar Komödien, deren Andenken zum Theil schwach bezeugt

ist: Augeas, Dromon, Eubulides der Philosoph, Herakleides, Kallikrates und vielleicht Straton.

Talent oder Eleganz beweisen folgende fünf, wie sich aus gröfseren oder gewählten Bruchstücken abnehmen läfst.

33. Epikrates der Ambrakiot, Zeitgenosse der ersten Akademiker, ein Mann von Geist und Witz, verbindet gewandten Ausdruck mit metrischer Sorgfalt. Davon zeugt eine mäfsige Auswahl anziehender Fragmente von 5 Dramen.

34. Axionikos, einer der jüngsten dieser Klasse, zeigt in Bruchstüchen aus 4 Dramen (darunter *Φιλευριπίδης*) stilistische Fertigkeit und eine geschickte Charakteristik.

35. Mnesimachus, ein geistreicher Dichter, hat manchen glücklichen Zug in Versen aus 7 Komödien verstreut, darunter die lange, mit genialer Leichtigkeit entworfene Schilderung eines phantastischen Gastmals.

36. Timokles, Zeitgenosse des Demosthenes und des Redners Hyperides (noch um Ol. 114), die er neben Männern des verschiedensten Rangs mit einiger Keckheit angriff, hat sein Talent im vortrefflichem Stil und launiger Behandlung des Attischen Lebens gezeigt. Von seinen Dramen werden 27 Titel erwähnt. Seine Charakteristik ist fein und die todte Malerei des materiellen Stoffs bleibt ihm fern.

37. Xenarchus, aus derselben Zeit, Verfasser von 8 Komödien, übte sein nicht geringes parodisches Talent mit Geschmack und Eleganz.

c. Charakteristik der neueren Komödie.

3. Die neuere Komödie (*ἡ νέα*) war ein nothwendiger Fortschritt auf der Bahn, welche von ihrer Vorgängerin der mittleren betreten war, sonst aber keine völlig neue Stufe der komischen Dichtung. Was noch zum Ausbau fehlte, das vollendete sie mit künstlerischer Einsicht durch eine dramaturgische Redaktion jener mittleren, und darf deshalb ihre reifste Frucht heifsen. Zwar ist ihre Leistung weniger poetisch als praktischer Art: man vermifst dort fast alle feinen dichterischen Elemente, welche der mittle-

ren Komödie selbst in mittelmäfsigen Stücken einigen Reiz gaben. Allein sie begriff die Forderungen ihrer prosaischen Zeit, und dichtete mit anerkanntem Erfolg, wenn sie gleich mit nüchternem Geist den komischen Haushalt auf ein engeres Mafs herabsetzt, und ihn einerlei Normen für ein bestimmtes Ziel unterworfen hat; denn dieser abstrakte Schematismus gewann in den folgenden Jahrhunderten das Bürgerrecht, und sie behauptete den Werth einer Vorschule sowohl im Alterthum als bei den Modernen. Ein solcher Uebergang konnte nicht auf einmal hervortreten; in der That war sie durch Elemente des früheren Lustspiels vorbereitet. Glänzende Komiker der mittleren Komödie hatten wesentliche Motive der jüngeren Spielart vorweg genommen, manche waren ihr geistesverwandt, andere standen so sehr auf dem Scheidewege, dafs ihr eigentlicher Platz zweifelhaft bleibt; und ein ausgezeichneter Vermittler zwischen beiden, Diphilus dichtete noch parodische Dramen. Dasselbe läfst sich aus einer äufseren Thatsache, der chronologischen Folge der Dichter schliefsen. Die ganze Wirksamkeit der jüngsten Komödie fällt, wenn man ihre Grenzen möglichst weit zieht, nachweislich in Ol. 110—130. Sie nahm daher nicht wenige der vorangehenden Komiker auf, und kann nur den letzten Ausläufer der mittleren Komödie bedeuten. Eine Fortsetzung in späteren Zeiten mag natürlich scheinen, wird aber nirgend angetroffen. Ihre 604 Blütezeit war also die Regierung Alexanders des Grofsen und der Diadochen, ein zwar kleiner Abschnitt, der aber in der Kulturgeschichte der alten Welt Epoche machte, wo zugleich mit der Selbständigkeit der Hellenischen Staaten ihre schöpferische Kraft aufhört und an die Stelle der Nationalität ein dürres Gefüge mechanischer Ordnungen tritt. Das Griechische Leben ging bergab und verlor den idealen Sinn, die Harmonie der Bildung und den sittlichen Schwung der Litteratur. Diese Zeit konnte zwar keinen dichterischen Genius anregen, sondern zehrte vom empfangenen Gut, sie hat aber neue Kreise des Lebens auf einem bisher unbekannten Standpunkt eröffnet. Die bürgerlichen Ordnungen standen fest und bewegten sich fast unwandelbar im Ge-

leise des gewohnten Berufs in Stadt und Land, durchflochten mit häuslichen Intriguen und geselligen Kontrasten; eine neue Figur schuf nur das Kriegswesen der Macedonischen Machthaber, den abenteuernden Soldaten oder den praIerischen und kopflosen Anführer einer Söldnerschaar. Schon war die Bildung nicht mehr Gemeingut des Volks und Element der öffentlichen Erziehung; je mehr die Formen der Wissenschaft und Schule sie vom Leben schieden und je weniger der Zeitgeist mit Originalität sich vertrug, desto flacher wurde der Geschmack. Sobald nun das Gefühl für den poetischen Stil sich abschwächte, gelangte die platte Phrase der Konversation zur Herrschaft; auch der Sinn für Korrektheit und Eleganz verschwand, welchen die besten Mitglieder der mittleren Komödie aus guter Ueberlieferung besafsen, und die Gesellschaft übte nicht mehr wie sonst durch ihren kritischen Takt einen Einflufs auf die Haltung der Poesie. Von jenem Publikum, welches durch sein sicheres Urtheil die Dramatiker auf der Höhe der Kunst erhielt, und vermöge seiner Reminiscenzen die parodische Darstellung noch in der mittleren Komödie möglich machte, war jede Spur verloren. Athen blieb ein Tummelplatz der Geister und der Bühnenkünstler; zugleich mehrten sich mit dem Hellenismus die Bühnen, welche dem Vergnügen einer ungeschulten Menge dienten. Diesen Niedergang der Zeiten und des Geschmacks, der schaffenden 605 und der empfangenden Kräfte spiegelt die neuere Komödie, die letzte Leistung der nationalen Hellenischen Poesie. Die neue Komik zog sich unter den Eindrücken des Verfalls und der wachsenden Mattigkeit mit vollem Bewufstsein auf einen niedrigen, halb prosaischen Standpunkt zurück. Man dürfte nun nicht tadeln dafs sie für einen genügsamen Hörer- oder Leserkreis, der kein tiefes Interesse hatte, das Vermächtnifs dramatischer Mittel in der bündigsten Summe zusammenfafste, sondern darin eher den richtigen Blick dieser Dichter anerkennen. Sie bezweckten kein Kunstwerk, denn ein solches konnte nicht mehr in der Fülle der Bildung empfangen und von feinen Kunstrichtern nach allen Seiten genofsen werden; auch stellten sie an sich oder an ihr Publi-

kum keine hohe Forderung, und legten nicht einmal in den Hintergrund ihrer Lebensbilder einen ernsten sittlichen, durch das Gemeinwesen bestimmten Gedanken. Längst hatte man auf Politik und Kritiken der Staatsmänner verzichtet; die neuere Komödie strich jeden Anflug des Freimuths und der poetischen Stimmung, die man noch in der mittleren vernahm. Sie liefs also die Parodie fallen, die doch nicht weiter auf dichterische Studien und Neigungen sich stützte, sie tilgte ferner alle Malerei des materiellen Lebens und üppigen Genufses, und mochte noch weniger Raum und Kraft, wie die Vorgänger ohne Rücksicht auf feine Kunst und dramatischen Zweck thaten, an jene mit breitem Pinsel oft ergetzlich, öfter massenhaft ausgeführten Genrebilder verschwenden. Sie wagte wol auf Ereignisse der Zeit, auf Staatsmänner und Philosophen, selbst auf verrufene Menschen anzuspielen, brach aber diesen Pfeilen die Spitze behutsam ab; ihre Satire streifte gelegentlich ohne Groll etliche Personen, deren man im Tagesgespräch am häufigsten gedachte. Gleich sehr entfernten sich die neuen Komiker in der Form von der früheren studirten Eleganz und Feinheit; sie suchten nur Popularität und fafslichen Ausdruck, bis zum empfindlichsten Grade der Trockenheit und Monotonie. Ihr Ton war zahm und friedfertig, ihr Stil natürlich aber einfarbig, ihre gleichsam auf ein kleines Register herabgestimmte Sprache ging nicht über den engen Be- 605 darf des gemeinen Lebens hinaus, und verschmähte weder schlechte, fehlerhafte Formen noch plebejische Wörter von unreiner Herkunft. Der Vortrag bewegt sich in einem dürftigen Satzbau mit geringem Wechsel, seine Glieder laufen gebrochen, locker verknüpft und leiden noch unter der sorglosen Wortstellung. Im Gegensatz zur alten Komödie wurde hier kein Unterschied der Scenen oder der Persönlichkeit merklich gemacht; auch bei wechselndem und gesteigertem Affekt herrschte derselbe Ton. Dieser Trockenheit und farblosen Komposition entsprach die Metrik. Die neuere Komödie beschränkt sich auf iambische Trimeter und trochäische Tetrameter, selten war der anapästische Dimeter; nur Diphilus scheint freie, zum Theil schwungvolle Rhyth-

men gewagt zu haben. Lästiger als die rhythmische Nüchternheit erscheint der Mangel an Wohllaut; die Verse schlendern klanglos und verschwimmen in dreisylbigen Füfsen. Das metrische Band ist bei so geringer Kraft und Gliederung wenig mehr als ein Herkommen, wo die Versmafse zur blofsen Einfassung des Dialogs dienten. In Geist und Form stand also die neuere Komödie hart am Scheidewege zwischen Dichtung und Prosa.

4. Wenn aber Eleganz, geniale Darstellung und Schönheit des Ausdrucks schwache Seiten in der neueren Komödie waren, so hat sie doch ihre Mängel durch Kunst in planmäfsiger Arbeit und Oekonomie vergefsen gemacht. Man mufs ihr nachrühmen dafs sie nicht halb und zweideutig zwischen der alten Zeit und der Gegenwart schwankte, sondern entschieden mit praktischem Blick den Stoff allein aus ihrer prosaischen Umgebung nahm und den wirklichen Kern derselben, das Getriebe des Privatlebens mit seinen heimlichen Kämpfen und Leiden, ohne jede Beziehung auf ein Ideal oder höheres Ziel, in treuen Bildern vorführt. Ihre Phantasie hat nichts erfunden, was aber sich beobachten und aus der Gegenwirkung widerstrebender Interessen entwickeln liefs, das haben jene Dichter ergründet und auf einen engen poetischen Boden gestellt. Ihr bleibendes Thema waren die festen bürgerlichen Zustände der Mitwelt, welche sich um wenige Typen mit kleinen bewegenden Kräften dreht: hier spielten die Neigungen und Charakterzüge der Hausväter, zumal der Alten, die Gelüste verzogener Haussöhne, listige Sklaven, ränkevolle Parasiten, lockende Hetaeren, gelegentlich auch Kuppler und der täppische, von Eifersucht gestachelte Kriegsmann. Sie zogen daher eine Reihe von Figuren und Motiven, deren Gemeinschaft im leichtsinnigen Genufs lag, aus dem Familienwinkel ans Tageslicht der Bühne. Die jüngste Komödie wollte hieran den Verstand beschäftigen, indem sie durch spannende Kombinationen auf dem Grunde des alltäglichen Lebens, durch erotische Verwickelungen und ein Gedränge von Hindernissen den Hörer in Athem erhielt, bis alle Noth zur überraschenden Lösung der streitigen In- 607

teressen kam und mit einem das Gemüth befriedigenden Ausgang schlofs. Dieser so genau berechnete verstandesmäfsige Plan folgt einer regelrechten Technik, und obgleich dem erfinderischen Komiker ein Spielraum gestattet war, so beherrscht doch ein enger Schematismus den Verlauf jedes Themas vom Beginn bis zum Epilog, und läfst eine mäfsige Freiheit für den Ausbau, die Charakterzeichnung und den Witz im Dialog. Man übte daher die Kunst nach Vorschriften und bewährten Praktiken, die Dramaturgie bedeutete mehr als aller Dichtergeist, und es traf sich für eine geschickte Handhabung derselben günstig dafs die Praxis des Euripides und die Schule der Peripatetiker allen Bedarf gaben. Vorzüglich nützte das Studium des Tragikers und fast mühelos durfte man seine Manieren in die komischen Formen übersetzen: Euripides bot einen abgemessenen Plan mit Intriguen, gespannte Situationen, Scenen der Erkennung und einen überraschenden Schlufs, er entwickelte die gemüthlichsten Motive, hauptsächlich aus leidenschaftlicher Liebe, sein Vortrag war fafslich und er verstreute die gröfste Fülle der Moral und praktischen Betrachtung. Die Beobachtung der Sitten und Charaktere, der äufseren Erfahrung und des inneren Lebens nährte der Verkehr mit den Philosophen, namentlich der Einflufs der Peripatetiker. Aristoteles gewährte zuerst einen vollständigen Ueberblick der dramatischen Technik und ihrer Kunstmittel, er zeigte wie man auch ohne geniale Kraft eine bühnengerechte Wirkung erreichen könne; seine Schule nützte den Dramatikern durch eine Beispielsammlung zur Ethik, in der die charakteristischen oder hervorstechenden Züge der bürgerlichen Personen (wie das Archiv der ἠθικοὶ χαρακτῆρες unter dem Namen des Theophrast darthut) aus Rednern und Historikern für praktischen Gebrauch kapitelweis zusammengestellt wurden. Nun aber bezeichnet 606 nichts so sehr das geistige Vermögen dieser Komiker als dafs sie, welche sowohl aus Euripides als aus der Philosophie schöpften und die feinen ethischen Beobachtungen der letzteren gut verwenden, keinen Reichthum dichterischer Anschauung besitzen, und nicht einmal durch Adel

der Gedanken ihren Stoff veredelten; nur die Reflexion wurde beschäftigt und geschärft. Allein Menander und seine Kunstgenossen wollten nicht als Naturalisten und Genremaler nach Art der mittleren Komödie dichten, sondern schieden mit weltmännischem Verstande die zufälligen Erscheinungen im Lebenslauf von den festen bleibenden Typen, und stellten die letzteren als Bilder des menschlichen Treibens in ihrer praktischen Wahrheit zusammen. Diese Bilder sind ein absoluter Umrifs der Gesellschaft oder ein Auszug des bürgerlichen Lebens, von Phantasie selten berührt und nicht blofs den höheren, sittlichen oder religiösen Gedanken fremd, sondern auch ohne jedes ausgeprägte Merkmal der Nationalität. Personen und Zustände der hellenistischen Zeit schwimmen bereits so sehr auf der Oberfläche, dafs man sie mit Namen und geistesverwandten Charakteren irgend einer späteren Zeit ohne Nachtheil vertauschen konnte. Die neuere Komödie der Griechen generalisirt also den reinen Bestand der komischen Welt; ihre Dichter wurden hiedurch die Stifter des durch das Bindeglied der Römer auf die moderne Welt vererbten Lustspiels. Diese Sittengemälde der Trivialität stört begreiflicherweise kein sittliches Urtheil, kein idealistischer Gegensatz zu Lastern und Verkehrtheiten; sie bewegen sich unter lächerlichen Gesichtspunkten in einem unwandelbaren Kreise menschlicher Interessen und Leidenschaften, und als Rückhalt genügt ihnen ein Anstofs zur Kritik der Sitten. Aber ihre Vorzüge waren saubere psychologische Malerei, feine Mimik und Schärfe der Portraitirung, mehr mit ironischen als satirischen Zügen, charakteristische Masken welche von einer Scene zur anderen wechselten, lebhafter Dialog mit ungewohnter Präzision, endlich ein Schatz moralischer und praktischer Sätze, welche die täuschend nachgeahmten Manieren des Euripides wiedergeben und etwas trocken gefafst eine bequeme, dem Epikur verwandte Lebensphilosophie verkündeten. Sie gipfelt in einer Poesie der Weltklugheit und weist unter allem Wechsel der Rollen und Hindernifse, der Schwächen und Thorheiten die lachende Kunst, den Genufs mit kritischem Blick zu finden und die

Menschen richtig abzuschätzen. Ihr Standpunkt blieb stets ein **pragmatischer**, auf dem jene Komiker, unbekümmert
609 um einen höheren Anspruch oder um die göttlichen Dinge, bessern oder mindestens belehren und das Urtheil über die Wechselfälle des bürgerlichen Lebens zu leiten suchten. Denn die Gottheit welche die winzigen Geschicke der Welt regiert, ist ihnen der **Zufall** oder die Tyche: man soll ihr mit Klugheit begegnen und ihre Launen mit Gleichmuth ertragen. Der Zufall spielt beim Ausgang einer verwickelten Handlung eine wichtige Rolle, kann auch bisweilen in ein moralisches Rührstück auslaufen. Dieses Lustspiel athmet daher wesentlich einen harten und fast doktrinären Ernst, wenn ihn auch Scherz und heiterer Witz in Charakteristik, Aktion und Dialog mildern mag: einen Ernst den die Formen des äufseren Anstandes umgeben und mit ehrbarer Phrase hüten, den aber nirgend jene kernhafte männliche Gesinnung begleitet, welche der wenig verschämte Freimuth der alten Komödie (p. 610.) mit seinem Cynismus oder vielfach verschrieenen Schmutz in Worten und Scenen vernehmen liefs. Deswegen haben diese Dichter an einer planmäfsigen Oekonomie mit den Manieren des Euripides soweit festgehalten, dafs nur die Frauenrollen zurücktreten und jedes empfindsame Motiv fortfällt. Dem Tragiker verdanken sie die wirksamsten Kunstmittel, das Intriguenspiel, die berechnete Gliederung des Stoffes, welche das Interesse steigern soll und den aufs höchste gespannten Mechanismus durch Ueberraschung (ein vorzügliches Werkzeug wurden ἀναγνωρίσεις) abschliefst; nach ihm nutzten sie Prolog und Epilog, und was mehr bedeutet den Hebel und Schwerpunkt aller Kombinationen, die **Liebe**, richtiger gesagt die Weiterungen einer Liebschaft, welche mit der Ehe schliefst. Zwar hielten sich diese Kollisionen in niederen Kreisen und waren stark hetaerisch gefärbt, auch weichen die geliebten Frauen gewöhnlich in den Hintergrund; dennoch entwickelten sie das einzige zündende Pathos, von dem eine sonst schlaffe Welt erregt und in ihrem trägen Gang gerüttelt werden konnte. Durch eine so künstlich zusammengefügte Dramaturgie

liefs sich mit sinnreichen Verwickelungen und lächerlichen Kontrasten das Gewebe kleiner Leidenschaften und Aengste jener Tage, welches in die Resultate schwächlicher Moral ausläuft, in Bewegung setzen; zuletzt wird der Streit der Selbstsucht gelöst und nach aller Wahrscheinlichkeit beschwichtigt, die mit den Ansprüchen bürgerlicher Klugheit oder Lebensweisheit stimmt.

Die neuere Komödie hat demnach das letzte Stadium der klassischen Poesie zwar ohne Glanz aber durch verständige Beherrschung aller gegebenen Mittel erreicht. Sie erfand nichts, aber den engen Kreis ihrer Welt erhob sie zum geistreichen Bühnenspiel mit endlosen Variationen, denen auch ein denkender Leser, sogar die Schuljugend einigen Geschmack abgewann. Trotz dieser praktischen 610 Gewandheit und weltmännischen Humanität empfindet man aber dafs ihr Geist auf der Oberfläche des gewöhnlichen Lebens schwebte, dafs sie weder ideellen Gehalt noch poetische Kühnheit besafs, und ihr der sittliche Muth fehlt. Ihr Werth beschränkt sich auf die treue Wahrheit, hinter der ein Schatz der gediegensten Erfahrung stand; ihre Produktivität erwies sich gründlich und über den flüchtigen Genufs hinaus darin fruchtbar, dafs sie mit unbefangener Beobachtung einen Sittenspiegel der Wirklichkeit und der Gesellschaft aus der Komik machte. Diese Grundzüge der Empirie, wenn auch grob und innerlich unedel, schufen einen geordneten Schematismus und enthielten die Formel, mittelst deren die Technik des Lustspiels, wenig bedingt durch die Verschiedenheit der Zeiten und Sitten, aber vermittelt durch die Reproduktion der Römer in der *fabula palliata*, zuletzt ein Gemeingut der gebildeten Völker geworden ist.

4. Die Aktenstücke der neueren Komödie bei Meineke *Com. Vol.* IV. Eine vollständige Charakteristik derselben (wenige Züge sind erläutert *Com.* I. 436—45.) fehlt noch; sie müfste nicht nur auf eine Sittengeschichte der damaligen Gesellschaft zurückgehen, sondern auch in die poetischen Stoffe zur besseren Erkenntnifs der Dramaturgie und ihrer technischen Kunstmittel einführen. Alle wesentlichen Momente, doch mit besonderer Rücksicht auf Plautus, hat W. Hertzberg in seiner an-

ziehenden Einleitung zu den ausgewählten Komödien desselben (Stuttg. 1861. p. X. ff.) vorgetragen. Der Ausgangspunkt kann nur Euripides sein, als Vorläufer der jüngeren Komödie oder (wie Rapp Gesch. des Griech. Schauspiels p. 144. und anderwärts sagt) der wahrhafte Gründer des Lustspiels, denn er hat diesem in der Architektonik des intriganten Dramas und in der bürgerlichen, fast parodischen Auffafsung der mythischen Welt vorgearbeitet. Begreiflich wiederholte Menander viele sinnige Wendungen und Maximen des Tragikers: Belege bei Meineke Vol. IV. *Epimetrum* II. *Menander imitator Euripidis.* Die Theorie des Intriguenspiels die er mit feiner Sachkenntnifs I. p. 330. ff. erörtert, schliefst Schlegel mit folgendem Resultat: „Das Lustspiel soll unser Urtheil in Unterscheidung der Lagen und Personen schärfen; dafs es uns klüger macht, das ist seine wahre und einzig mögliche Moralität.“ Auch beurtheilt er das Verhältnifs der Römischen Nachahmer nicht unbillig p. 356. fg. Man darf weder ihre Stellung in einem Staate, dessen Gesellschaft eine Zeitlang unverbildet und kernhaft war, vergessen, noch dafs sie mit herzhaftem Naturalismus die Griechischen Sujets ergriffen, sonst aber nur spärlich die Moral und Lebensweisheit der Griechischen Komiker sich aneignen konnten; sie mufsten deshalb in der Charakterzeichnung zurückbleiben, und liefsen selbst wenn sie wie Terenz übersetzten, doch die Grazien des komischen Spruchwitzes verduften. Für das Römische Volk, welches damals auf der Höhe sittlicher und politischer Kraft stand, taugte kein kalter Indifferentismus, der das Glaubensbekenntnifs einer selbstsüchtigen Zeit war. Ihr Wahlspruch ist Leben und Lebenlassen, ihr Prinzip die *Τύχη* und das Vertrauen auf einen guten Genius des Individuums. So Menander p. 159. (205.) *fr. inc.* 18. die Sentenzen des *Ὑποβολιμαῖος*, vgl. oben p. 428. und Anm. zu §. 12, 2. Derselbe Dichter verfuhr aber konsequent wenn er die Tyche selber unzweideutig nur für einen subjektiven Wahn *fr. inc.* 43. erklärt; dem Philemon *fr. inc.* 48. war sie nichts mehr als der Zufall, und von Geburt des Menschen an sein leiblicher Begleiter (*συγγενὴς τῷ σώματι* nach dem *Ἀποκαρτερῶν*), im Fragment seiner *Θηβαῖοι* wird die Gottheit selber *δοῦλος ἀνάγκης* geheifsen.

611

Als eine Definition der neuen Komödie können die Worte Ciceros aus Donat (*Rep.* IV, 11.) gelten: *comoediam esse imitationem vitae, speculum consuetudinis, imaginem veritatis.* In diesem Sinne war auch der Ausspruch des Grammatikers Aristophanes (Meineke *praef. Menand.* p. 33. Nauck *Aristoph.* p. 249.) gedacht: *ὦ Μένανδρε καὶ βίε, πότερος ἄρ' ὑμῶν πότερον ἀπεμιμήσατο*; Ethopoeie und Wechsel der Masken: ausführlich Pollux IV, 143—154. mit den Noten von Meineke I. 561. ff. Dafs die Maskenbildung trotz ihrer typischen Bestimmtheit durch übertriebene Züge sich auszeichnen sollte, hielt Schlegel I. 372. für

befremdlich, und ihm schienen frazenhafte Masken mit dem Geist einer naturtreuen Dichtung zu streiten. Er glaubte dem schiefen Bericht des Platonius, der am Schlufs seiner Erzählung willkürlich lehrt, in der alten Komödie seien die Masken Portraits gewesen, nicht aber in der mittleren und der neuen, wo die Masken aus Furcht vor den Macedoniern karikirt worden, πρὸς τὸ γελοιότερον ἐδημιούργησαν: dafür zeugten noch die Masken bei Menander mit den aufgetriebenen Augenbrauen, dem weit geöffneten Mund und ähnlichem mehr. Dieser Bericht ist übertrieben oder ein Mifsverständnifs; was Pollux IV, 143. ff. im Detail über die komischen Masken sagt, das lehrt blofs dafs jene fortwährend gewechselten aber nicht frazenhaften Masken ein Kommentar zur Ethopoeie sein sollten. Prologe, gewöhnlich durch Abstraktionen und allegorische Personen dargestellt, wie Ἔλεγχος, Φόβος, Ἀήρ, und ähnliches in der Nachahmung des Plautus: Meineke *Menand.* p. 284. Den Ton bezeichnet ein von dems. *fr. inc.* 351. ergänztes Vorwort: Ἔλεγχος οὑτός εἰμ' ἐγώ, Ὁ φίλος ἀληθείᾳ τε καὶ παρρησίᾳ Θεός. Von einem Epilog erscheint wol keine weitere Spur als Menand. *fr. inc.* 218. (aufser dem *Plaudite*, ἐξάραντες ἐπικροτήσατε *ib.* 304.) Ἡ δ' εὐπάτειρα φιλόγελώς τε παρθένος Νίκη μεθ' ἡμῶν εὐμενὴς ἕποιτ' ἀεί.

Unter den festen Charakteren dieser Komödie taucht bisweilen noch die Würze der mittleren auf, der pedantische selbstgefällige Koch, der beim Anaxippus, Hegesippus u. a. sich breit macht: Meineke *Menand.* p. 64. Am seltensten werden die jüngeren Komiker in den Beispielsammlungen der Rhetoren benutzt; jene brauchten nicht sowohl Pathos und rhetorische Figuren als Moral und Sprichwörter, und man darf darüber sich kaum verwundern, noch weniger jene Sittenmaler wegen ihrer zu grofsen Einfachheit tadeln. Hochpathetische Stellen und Redefiguren müfsen als Seltenheit überraschen: so die parallelen Wendungen des Diphilus *fr. inc.* 6. und Philippides *fr. inc.* 1. Am wenigsten genügten diese Komiker den Attikisten, welche den plebejischen Sprachschatz nicht selten rügen: daher die scharfen Urtheile des Phrynichus, p. 381. und besonders p. 344. — παρά τινι τῶν νεωτέρων κωμῳδῶν, οἷς καὶ αὐτοῖς οὐ πειστέον.

d. Dichter der neueren Komödie.

612

5. Im Alterthum zählte man deren 64; jetzt ist nicht einmal die Hälfte dieser Zahl aufzufinden. Auch werden mehrere Komiker, welche man hieher zieht, nicht ausdrücklich bezeugt, sondern die Titel ihrer Dramen und der Charakter der Bruchstücke müfsen genügen. Als Meister der Gattung galt Menander allgemein; im ersten oder nächsten Rang wurden anerkannt Philemon, Diphilus, Phi-

lippides, Posidippus und Apollodor der Karystier. Ihre Fruchtbarkeit war ungemein, aber die meisten Komödien mochten kurz sein.

1. Menander aus Athen, Sohn des Feldherrn Diopithes, geb. Ol. 109, 3. (342) wurde sorgfältig erzogen, auch frühzeitig durch Meister zum Beruf des komischen Dichters vorgebildet. Der Umgang mit Theophrast und Epikur weckte den Sinn für Philosophie des Lebens, und er hatte das Glück durch seinen Oheim Alexis in die dramatische Kunst eingeweiht zu werden. Schon als Jüngling gab er Ol. 114, 3. ein Stück; sein Ruhm verbreitete sich schnell, in Athen genofs er die Freundschaft des Phalerers Demetrius, sein Bewunderer König Ptolemaeus Lagi soll ihn nach Aegypten eingeladen haben; doch heifst es dafs er nur acht Siege gewann. Sein Leben war heiter, unabhängig und bequem, seine Gestalt (wie noch die vorhandenen Denkmäler der Kunst andeuten) würdig; wenn er wirklich einen traulichen Verkehr mit Hetaeren unterhielt, so mufs man diesen Anstofs nach der Sitte jener Zeit beurtheilen. Er starb Ol. 122, 3. in einem Alter von 52 Jahren. Die Vortrefflichkeit seiner Poesie hat das Alterthum einstimmig anerkannt. Mit ihm beschäftigten sich gelehrte Grammatiker, vor anderen soll ihn Aristophanes ausgezeichnet haben. Er behauptete sich noch spät auf den Theatern und erfreute die geschmackvollsten Leser bis zum Verfall der Griechischen Litteratur, in Studien und selbst bei Gastmälern, seine Dichtung gefiel manchem denkenden aber auf Moral gerichteten Manne wie Plutarch (p. 620.) befser als die glänzenden Schöpfungen der alten Komiker, zumal wenn er Ton und praktischen Gehalt verglich. Noch mehr überrascht uns die Thatsache dafs diese von Liebschaften erfüllten Dramen keusch und bildend genug erschienen, um in Schulen der Knaben und Jungfrauen gelesen zu werden. Mit Vorliebe nutzten ihn Römische Komiker des ersten Ranges, Plautus Caecilius Afranius, für die ganze Technik des Intriguenspiels, für Dialog, Charakterzeichnung und vor allem für wirksame komische Motive; namentlich verdanken wir dem geschickten Uebersetzer Terenz, wenn-

gleich er die feinen Züge des Originals verwischt und noch weniger seine drastische Kraft erreicht, einen klaren Begriff von Menanders Geist und gesellschaftlichem Witz. In Schärfe der Beobachtung und in feiner Menschenkenntnifs war er ebenso sehr als in Fülle der Erfindung und in Gewandheit der Aktion ein anerkannter Meister; man vermifste weder edle Haltung noch Milde des Tons, ein Grad sinniger Reflexion verrieth den philosophischen Denker; die Sittenmalerei wurde von keinem seiner Kunstgenossen mit gleicher Sicherheit geübt. Die Summe seines Lobes erschöpft sich in der Bemerkung, dafs alle Charakteristik der neueren Komödie auf ihn zurückgeht. Unter den vielen Vorzügen dieses Dichters schätzte die gebildete Welt keinen mehr als die Bündigkeit und praktische Wahrheit seiner wenn nicht eleganten doch faſslichen Aussprüche: sie dienten der Ethik der Philosophen, wurden gern citirt und in Masse gesammelt. Daher überwiegt die Spruchweisheit in unserer Fragmentsammlung, welche zusammengesetzt aus zahlreichen Sentenzen, Versen und kleineren Trümmern mehr als tausend Numern befaſst; man kompilirte Blütenlesen aus Menanders Sprüchen und Lebensregeln, die fortwährend mit fremdartigen Elementen sich mischten, wie in Hunderten alphabetisch geordneter *Γνῶμαι μονόστιχοι.* Das merkwürdigste Denkmal einer solchen moralischen Blütenlese ruht in der alten Vergleichung dieses Komikers (p. 554.) mit Philistion. Demnach ist Menander dem Publikum ein beliebter Lehrer der Moral, ein Führer der Aufklärung im Widerspruch mit Aberglauben und religiösem Betrug geworden. Er hinterliefs hundert und etliche Komödien, eine Zahl die von der Leichtigkeit dieses Geistes zeugt; auch wenn Doppeltitel oder zweite Bearbeitungen in Abzug kämen, da jetzt höchstens 90 Titel aufgefunden werden. Mehrere mit gemüthlichem Sinn ausgeführte Charakterstücke waren berühmt: namentlich *Ἀδελφοί, Γεωργός, Δεισιδαίμων, Δύςκολος, Ἑαυτὸν τιμωρούμενος, Ἐπιτρέποντες, Εὐνοῦχος, Θαΐς, Θεοφορουμένη, Θρασυλέων, Κόλαξ, Μισογύνης, Μισούμενος* (beide als Meisterstücke gefeiert), *Πλόκιον, Ὑποβολιμαῖος, Φάσμα, Ψευδηρακλῆς.* 614

2. Philemon aus Soli (nach anderen aus Syrakus), Sohn des Damon, betrat schon Ol. 112 die Bühne. Er war beträchtlich älter als Menander, und gewann nicht selten über ihn den Sieg, mufs aber manch hartes Schicksal erfahren haben. Er starb Ol. 129, 3. hochbetagt im Alter von fast hundert Jahren, und mögen immerhin die Erzählungen über den milden Ausgang seines Lebens verschönert sein, so besagen sie doch dafs er in der Seligkeit des dichterischen Berufs bei voller geistiger Kraft hinüber schlummerte. Man zählte gegen 90 Titel; übrig ist eine mäfsige Zahl von Fragmenten aus 56 Dramen. Sein Talent wurde nicht gering angeschlagen, er war ein unterrichteter Mann von feinem Gefühl, und wurde von Plautus für Nachbildungen benutzt; doch mochte man ihn mit Menander nicht vergleichen. Sein Stil klingt trocken, auch verfallen die wenigen Stellen, die vor anderen geistreich und etwas belebter lauten, in einen lehrhaften Ton; sein Vortrag erschien weniger zur Aktion als für die Lesung (λέξις ἀναγνωστική) geeignet.

Auch sein Sohn, der jüngere Philemon verfafste Komödien, es heifst 54. Sie werden selten erwähnt, ihre Reste können wenig anziehen; vermuthlich sind mehrere seiner Verse mit denen des Vaters vermischt worden.

1. 2. Ueber Menander ein Artikel v. Preller in d. Stuttgarter Real-Encykl. Die nicht geringe Zahl seiner Bruchstücke (die der fr. inc. beläuft sich auf mehr als 500) erhält fortwährend einen Zuwachs aus Citationen jeder Art. Verunglückte Fragmentsammlung: *Menandri et Philemonis reliquiae c. nott. Io. Clerici, Amst.* 1709. Polemik von R. Bentley: *Emendatt. in Men. et Phil. reliqu. ex ed. Clerici, auctore Phileleuthero Lipsiensi, c. praef. Burmanni, Trai.* 1710. *Cantabr.* 1713. nebst Streitschriften v. J. Gronov u. de Pauw. Hauptausgabe: *M. et Phil. reliquiae. Ed.* A. Meineke, *Berol.* 1823. Supplement in *Com.* IV. Auch die Sentenzen unter seinem Namen erhalten manchen, wenngleich zweifelhaften Zuwachs aus Spruchsammlungen, in denen der Name Menander fast symbolisch ist, wie in den Syrischen und anderen orientalischen: *s. Land Anecd. Syr.* T. I. LB. 1862. p. 198. Berühmte Büsten und Standbilder des Menander: *Scharf* am Schlufs der *Transactions of the Royal Society of literature Ser.* II. *Vol.* IV. 1853. Die herrliche sitzende

Statue im Vatikan stammt, wie schon Visconti vermuthete, aus dem Dionysos-Theater in Athen; dort ist 1862 der Sockel mit einer Inschrift, welche den Künstler angibt, gefunden worden, s. unter anderen N. Schweiz. Mus. III. 75. Mehrere Hermen waren von Distichen begleitet, die zu den besten ihrer Art gehören, aufgenommen in *Anth. Pal. Append.* 185. 286. 377. und *Corp. Inscr. Graec.* 6083. sq. Ein Epigramm auf Menander behandelt Stephani im Dorpater *Ind. schol.* 1850. p. 13. ff. Ohne philologisches Interesse *A. Ditaudy Études sur la Comédie de* 615 *Ménandre, Par.* 1854. Auf dem kulturhistorischen Standpunkt *Guill. Guizot Ménandre. Étude — sur la comédie et la société Grecques, Par.* 1855. Dazu Horkel Die Lebensweisheit des Komikers Menander, Königsb. 1857. und in d. Sammlung s. Abhandl. Ueber die Menander-Studien der Römischen Komiker: Grundr. d. R. Litt. Anm. 341. 345. 351.

4. Diphilus aus Sinope, Zeitgenosse des Menander, soll hundert Dramen hinterlassen haben; seine bisweilen ausführlichen und gut geschriebenen Fragmente sind aus 50 Titeln gezogen. Plautus hatte drei seiner Stücke nachgebildet; beiläufig nutzte ihn Terenz. Er beschäftigte sich nicht blofs mit Charakteristik des Lebens, sondern wählte wol auch Mythen und Parodien; ausführliche Schilderungen worin Gastmäler und Kochkünstler häufig sind, enthalten vielen antiquarischen Stoff; selbst die Kraft und Eleganz des Vortrags, bisweilen mit parodischer Farbe, deutet an dafs sein Standpunkt der mittleren Komödie nahe war. Auch in der gröfseren Freiheit der Metra geht er über die jüngste Komödie hinaus. Seine moralischen Aussprüche gefallen durch Feinheit und geistreiche Fassung. Sicher gehört er unter die geistreichsten Komiker der letzten Periode.

5. 6. Apollodorus von Gela (ὁ Γελῷος, zwischen Ol. 110 und 120), Verfasser von 4, nach anderen von 7 Dramen, wird häufig mit dem jüngeren (um Ol. 120—130), weit bedeutenderen Apollodorus aus Karystos verwechselt. Dem Karystier sind 47 Komödien zugeschrieben, Fragmente werden aus 12 derselben angeführt; 10 Titel kommen ohne Scheidung beider Dichter vor. Wenn nicht noch in einem zweiten Stück, war jener im Phormio das Vorbild des Terenz; soll man ihn nach dem Geist und

Plan dieses Dramas beurtheilen, so verstand sich Apollodor auf drastische Komik in den Intriguen des gewöhnlichen Familienstücks. Wir bemerken noch den munteren Ton und die Güte seiner Schreibart, wenngleich er im Wortgebrauch vom strengen Atticismus abwich.

7. **Philippides** Sohn des Philokles, um Ol. 120 blühend und angesehen beim König Lysimachus, wufste die Feinheit eines Hofmannes mit edlem Freimuth zu verbinden. Athen ehrte den Patriotismus dieses einflufsreichen und liberalen Mannes durch einen Volksbeschlufs. Die Fragmente von etwa 15 Stücken (aus einer Gesamtzahl 610 von 44) sind zwar zu spärlich, um sein stilistisches Talent zu würdigen, verrathen aber keinen gewöhnlichen Dichter; im Wortgebrauch war er nicht ängstlicher als andere.

7. Das Psephisma für Philippides wurde bei den Ausgrabungen im Dionysischen Theater Athens 1862 gefunden: Zink in der Eos I. 24. ff. Andere Beschlüfse welche diesen Mann und seine Verwandten angehen s. im Hermes II. 290. ff. V. 348.

8. **Posidippus** aus Kassandrea wird unter die besten Komiker dieser Zeit gerechnet; er trat zuerst Ol. 123 auf. Die Römer haben ihn zuweilen benutzt. Er schrieb 30 Dramen; seine Bruchstücke, deren einige längere sich in herkömmlicher Charakteristik der Köche nur zu breit bewegen, geben 17 Titel.

Von allen übrigen Dichtern der neueren Komödie läfst sich weniges berichten. Die Zahl der Ueberreste ist aufser allem Verhältnifs gering: die Menge der Komiker stellte die Mitglieder des zweiten Rangs in Schatten, dann scheint es auch dafs die Sammler durch die Gleichförmigkeit des Stoffs bestimmt wurden mit Proben und Auswahlen sich zu begnügen. Sicher sind die vorhandenen Stellen und Notizen selten ausführlich genug, um einen Begriff von der Darstellung und dem Geist jener Dichter zu gewähren, noch seltner erfreuen sie durch heiteren Witz, desto häufiger behagt ihnen das eintönige Spiel mit Artikeln des sinnlichen Genufses oder mit der lächerlich gespreizten Weisheit der Köche. Genannt werden:

9—27. Hipparchus (4 Titel); Lynkeus aus Samos, Bruder des Alterthumsforschers Duris und glücklicher Nebenbuhler des Menander, durch ein gröfseres Bruchstück aus dem Kreise der feinen Küche bekannt; Eudoxus aus Sicilien (2), der in Athen achtmal siegte; Archedikos, politischer Gegner des Demochares, die Reste zweier Dramen erinneren in Ton und materiellem Gehalt mehr an die mittlere Komödie, wie noch Anaxippus in den Zeiten der Diadochen (5), der unbekannte Hegesippus (2), Sosipater, Verfasser eines langen witzlosen Vortrags aus der wissenschaftlichen Kochkunst, und Euphron (9), der den Eindruck eines geistreichen und nicht ungewandten Dichters macht; Baton (4) nach Ol. 120, welcher die Sektenphilosophen angreift; Epinikos sein Zeitgenosse (2), vermuthlich am Hofe des Syrischen Königs Antiochus; Phoenikides ein Megarer (3), der in Athen um Ol. 130 auftrat und kleine Proben eines guten Stils hinterlafsen hat, wie Damoxenus aus Athen (2), der in einem langen Bruchstück seinen hochweisen Kochkünstler bis zur Ermüdung ausspinnt; Kriton (3), Demetrius (1) von dem alten Komiker (p. 595.) verschieden; Dioxippus (4), Stephanus des Antiphanes Sohn (1); Theognetus (2); endlich sind, soweit der Charakter von zwei längeren, gut gehaltenen Fragmenten einen Schlufs gestattet, den neueren Komikern beizuzählen Straton und Athenikon. Unzweifelhaft ist auch Machon aus Sikyon oder Korinth, Zeitgenosse des Karystiers Apollodor, in dieselbe Gruppe zu setzen. Er schrieb in Alexandria Komödien (2 Titel werden genannt), und förderte durch seine Bühnenkenntnifs den damals noch jungen Grammatiker Aristophanes; sonst ist er besser gekannt als Verfasser einer lustigen und feingeschriebenen Anekdotensammlung *Χρεῖαι* in iambischen Trimetern, aus denen Athenaeus eine beträchtliche Zahl von Abschnitten mittheilt.

Endlich bleiben Namen und Fragmente von Komikern, deren Zeit zu bestimmen unmöglich ist: Klearch (3), öfter genannt Krobylos (3), Kallippus, Chariklides, Demophilus (angeblich von Plautus benutzt), Demonikos,

Dexikrates, Diophantus, Euangelus, Laon, Menekrates, Nausikrates (2), Nikon, Nikolaos, Nikomachos (unter diesen beiden Namen die man von den Homonymen schwer unterscheidet, hat man längere Fragmente, welche sich in den üblichen Gemeinplätzen frostig und ohne Reiz bewegen), Philostephanus, Poliochus, Sosikrates (2), Thugenides, Timostratus (4) und Xenon. Auch hatten viele Dilettanten mit Komödien sich befafst, wenn man den oberflächlichen Notizen folgt: vor allen eine Gruppe die der neueren Komödie sich unmittelbar anschliefst, die Tragiker der Pleias, deren einige (p. 75.) die komische Poesie mit ihren tragischen Studien verbanden.

---

615 V. Poesie des Alexandrinischen Zeitalters.

a. Charakteristik.

125. Der Ausdruck Alexandrinische Dichter oder Poesie der Alexandriner hat eine herkömmliche Geltung in der neueren Philologie erlangt. Gleichwohl ist er in allen Beziehungen ein Mifsbrauch, mehr auf Gefühl als auf sichere Forschung gegründet; er läfst sich nicht einmal auf die Gesamtheit der bedeutendsten Erscheinungen anwenden. Man dachte stillschweigend an Dichter in kleinen Gattungen mit mäfsigen Arbeiten und schulmäfsiger Technik, vergafs aber die Gruppe der späten Epiker, die doch in hohem Grade den Alexandrinischen Geist athmen. Nun haben mehrere dieser Dichter weder in Alexandria gelebt noch mit den Tendenzen und Schulen der dortigen Gelehrten in einem Zusammenhang gestanden. Dennoch liefse sich in Betracht ihres Grundtons der Gebrauch einer solchen Formel behaupten: wir wissen dafs der Genius der Zeiten nach Alexander dem Grofsen, als die dichterischen Geister nicht mehr aus einer kernhaften Nationalität schöpften und selten von Interessen einer bewegten Gegenwart erregt wurden, sondern denselben Traditionen folgten, ein ziemlich übereinstimmendes Gepräge trug und in ihm die gebildetsten Männer zusammentrafen. Diesen Genius bezeugt die Verwandschaft der Bildung und künstlerischen Praxis, wo-

raus eine Gemeinschaft der damaligen Dichter hervorging, welche durch kein anderes Band vereint waren. Soweit scheint es dafs sie Mitglieder einer geistigen Familie darstellen. Dagegen schwindet dieser innerliche Mittelpunkt, den Alexandria symbolisirt, wenn man auf die starke Verschiedenheit der Gattungen und poetischen Stoffe blickt, welche nach Alexander dem Grofsen bearbeitet wurden. Die Gemeinschaft eines tiefen Interesses fehlt, die Formen sind beliebig oder abstrakt, oft wenig mehr als ein Rahmen, das Objekt ist vorzugsweise prosaischer Natur, der Wissenschaft und den persönlichen Studien entnommen, die Darsteller gehören zur gelehrten Zunft. Wenn daher der Grund und Boden der Poesie weicht, und jede billige Voraussetzung eines dichterischen Berufs fehlt, so wird es schwer die Männer der Wissenschaft oder der Studien, welche den strengen Lebensberuf mit Poesie verschönerten, unter den Begriff einer Dichterschule zu fafsen, noch schwerer an Dichter im eigentlichen Sinne zu denken. Eine solche 619 Gesellschaft von dichtenden Gelehrten mit versifizirten Beiwerken, welche drei Jahrhunderte vor Chr. Geburt und fast ebenso viele der christlichen Aere füllt, wo poetische Formen mit Gelehrsamkeit sich mischen, konnte keinen geschlossenen Körper darstellen und fällt nicht ausschliefslich unter den Gesichtskreis der Alexandrinischen Welt. Anfangs befremdet uns wol eine Dichtung, welche gleichgültig Form und Stoff als blofse Mittel einer gelehrten Arbeit verbraucht; hierin erscheint aber ein charakteristischer Zug jener Zeit, welche die Poesie nicht mehr aus dem Leben zieht und (wie noch die neuere Komödie that) in die Gegenwart einführt, am wenigsten ihr einen hohen Zweck zumuthet und dafür die produktive Kraft aufwendet. Hiernach darf man dem Ausdruck Alexandriner keinen eigenthümlichen Werth beilegen, sondern nur die Masse der zwischen Alexander und der späten Sophistik entstandenen Dichtung verstehen, welche die Mitte zwischen dem antiken und dem Byzantinischen Zeitraum einnimmt; und indem man den Trieb zur Reproduktion als den bestimmenden Grundzug erkennt, ist es gestattet Gruppen aus der Masse zu

sondern und in ihren merklichsten Differenzen einen Stufengang zu verfolgen.

Den Anfang macht eine Reihe zünftiger Gelehrten oder Theilnehmer der freien Bildung, welche (wie häufig beim Beginn einer neuen Richtung) in zweifelhafter Mitte standen, zwischen dem Hellenischen Alterthum und dem Werden des Hellenismus; sie waren vielleicht noch von der Vergangenheit berührt, mindestens trafen sie in keiner gemeinschaftlichen Technik zusammen. Ein Theil setzte die überlieferten Redegattungen fort, und vielleicht führte das Bedürfnifs der Bühne sofort zu Studien des Dramas, in Tragödie, Satyrspiel und in der neueren Komödie (§. 124. Schlufs); mit der dramatischen Poesie waren Mitglieder der sogenannten Pleias (p 69. ff.) und sonst Dilettanten beschäftigt. Dann wurde mit Erfolg und Vorliebe das am meisten zugängliche Gebiet der Elegie (II. 1. p. 561. ff.) bearbeitet; sie gab eine passende Form für alles gelehrte Beiwerk, selbst für gelegentliche Dichtung, nahm aber auch Elemente des erzählenden oder lehrhaften Gedichts auf. Da-620 gegen vermied man das Epos im alterthümlichen Stil, und scheute sich kyklographisch eine Kette von Mythen zusammenhängend auf dem Boden der Götterwelt und der heroischen Sitte darzustellen, oder im Epos eine Folge von Handlungen aus mannichfaltigen Charakteren dramatisch zu entwickeln. Ein lebhafter Streit der Meinungen auf diesem Gebiet schlofs mit grundsätzlichen Antipathien, welche besonders am Gedicht des Apollonius Rhodius entbrannten, und nur wenige, zum Theil begabte Dichter wagten sich aber ohne sonderlichen Ruf (II. 1. p. 373.) auf das epische Feld. Kleine Formen die man aus den grofsen Gattungen ausschied, gaben dafür jener Zeit einigen Ersatz; auch das Schäferspiel und die bis auf Kinaedologie herab in Mimen verkleidete Poesie (§. 120, 8. 9.) halfen den ausgedehnten Haushalt des Dramas bequem in kleine drastische Bilder zerlegen. Der Kern und Stolz aller Kunstpoesie war aber das didaktische Gedicht. Es entstand und fand seine Technik in den Jahrhunderten der Alexandriner; denn die Vorspiele der früheren Zeit seit Hesiod waren entweder Denk-

mäler der Spruchweisheit, wo der reflektirende Standpunkt ein lehrhaftes Element (II. 1. p. 471.) begehrt, oder erfüllten (§. 104.) einen pragmatischen, selbst pädagogischen Zweck; nur den äufseren Schein des didaktischen Vortrags trugen die hexametrisch gefafsten Systeme der wenigen Philosophen, welche vor Entwickelung einer wissenschaftlichen Prosa zur poetischen Form sich bequemten. Das wahre Lehrgedicht haben erst Alexandriner als einen Inbegriff von Objekten der Fachgelehrsamkeit regelrecht behandelt, und populare Themen der Mathematik, der Naturwissenschaft und der Mythologie darin aufgenommen: sie hofften so trocknen Stoffen durch die Reize poetischer Kunst ein Interesse zu bereiten, welches die damals mittelmäfsige Prosa schwerlich gewährt hätte. Sonst überwog das zünftige Wissen; vermuthlich blieben dort jene gelehrten Dichter hinter der Meisterschaft ihrer Jünger, der Römer zurück, welche das didaktische Gedicht mit praktischem Blick sich aneigneten und als eine der Aufgaben einer weltmännischen Poesie mit geschickter Gruppirung und feinem Wechsel der Erzählung, selbst in schöneren Rhythmen, ausbildeten. Dafs nun die Mehrzahl dieser früheren Dichter ohne gemeinsame Methoden auf sehr entlegenen Feldern nach Neigung sich bewegte, dies läfst schon eine Zusammenstellung der namhaftesten Zeitgenossen vermuthen: unter Ptolemaeus Soter Philetas, Hermesianax, vielleicht auch Phanokles 621 und Nicaenetus (II. 1. p. 563.), diese namhaft in der Elegie, Simmias und Dosiadas; unter den Königen Philadelphus und Antigonus Timon, Sotades, Sopater, Sositheus, Philiskos, Theokrit, Alexander Aetolus, Antagoras, Arat und Lykophron. Ihre besten Repräsentanten in Geist und Stil sind Theokrit und Arat.

Aber immer dringender wurde die Beschränkung auf einige begrenzte Felder, sobald die Fachwissenschaften wuchsen; die Beschäftigung mit der Poesie mufste sich zum Beiwerk in Stunden der Mufse herabstimmen. Sie konnte seitdem nur ein Spiegel des stillen individuellen Lebens sein. Jedem Gelehrten war gestattet sein Talent nach Belieben in so mannichfaltigen Formen als Gattungen

zu versuchen; zugleich begriff man als eine Nothwendigkeit jener Zeit, der schon geschichtliche Bewegung, Glauben und Phantasie fern lagen, das Gebot von den grofsen Aufgaben des Dramas und heroischen Epos abzustehen. Es genügte mit sauberem Fleifs die kleinen Erlebnifse des Gemüthlebens, die populare Gelehrsamkeit, die Genrebilder aus Antiquitäten und Mythen in zierliche Rahmen zu fafsen. Kallimachus hatte diesen wohlerwogenen Grundsatz zuerst ausgesprochen, und von seinen Schülern und Nachfolgern unterstützt ihn mit gleicher Strenge sowohl in scharfer Polemik (II. 1. p. 362.) als in eigener Ausübung behauptet. Die Poesie des kleinen Stils begann sich in mäfsige Formen zu zersplittern, manche verschollene Spielart wie die Choliambendichtung (II. 1. p. 540.) wurde für Kompositionen in Fabel und zwanglosen Miscellen aufgefrischt, doch überwogen und galten vor anderen die Elegie, das didaktische Gedicht als Organ der ernsten Berufswissenschaft, die versifizirte Mythographie oder eine mythische Bilderwelt zur Erläuterung von Alterthümern, Sitten und Volksagen. Man dichtete ferner nicht für die grofse Welt und ein urtheilfähiges Publikum, denn ein solches war auf mehrere Jahrhunderte nicht vorhanden, sondern für Gelehrte gleiches Ranges, welche grofs im Haushalt kleiner Mittel zu sein liebten, um so mehr also die Geheimnifse der Belesenheit an der Auswahl seltner Wörter, Wortformen und Bedeutungen erkannten und den auf erlesene Notizen gewandten Fleifs zu schätzen wufsten. Die Poesie wurde zum Tummelplatz zünftiger Studien, welche vor einem engeren Kreise sich mit ausgesuchten Proben zur Schau stellten. Sie verlor den frischen Hauch der Begeisterung und erinnert häufig an die gedrückte Luft einer arbeitvollen Werkstatt; charakteristisch und von entscheidendem Einflufs war aber auch die Schule der 622 Mehrzahl, welche den Klassikern und Mustern des reinen Geschmacks fern stand und immer seltner ein Gefühl von edler Einfalt empfand. Dagegen wurde die mühselige, mit studirten Worten verzierte Kunst eines Antimachus (§. 97, 4.) geschätzt und zur Norm gemacht. So folgte, was

anfangs unnatürlich oder widersinnig erscheint, dafs die Poesie vielen ein Versteck wurde, dafs musivische Rede, Kunst und künstliche Phrase das Gefühl verdunkelten, und reiner Geschmack selten war. Wenn man vielleicht Geist, Witz und künstlerischen Plan nicht verschmähte, so mögen doch wenige darin geglänzt haben; ein sittliches Interesse zu wecken war wol den meisten gleichgültig, desto höher stand die Sorgfalt in der Fülle des Details, die technische Kunstarbeit. Der Vortrag ist daher öfter gespreizt und kostbar als einfach und anspruchlos. Dafs aber ein natürlicher und heiterer Ton nicht mifslang, sobald diese Dichter populare Stoffe wählten und die Gelehrsamkeit nicht zur Schau trugen, dies darf man aus der Darstellung ihrer Choliamben (§. 105, 1.) abnehmen. In der Technik des Versbaus, namentlich des Hexameters, in prosodischen Observanzen und in Wortstellung beweisen sie grofse, fast peinliche Sorgfalt und folgen selbst gewifsen Liebhabereien (wie der Neigung zu versus spondiaci); feines Gehör haben aber wenige besessen, und in ihren gemefsenen Rhythmen vermifst man den Wohllaut und natürlichen Tonfall. Ihre Grammatik war längere Zeit unkorrekt und von subjektiven Ansichten, zum Theil vom Mafs ihrer philologischen Studien abhängig. Ehe durch Aristarch dieses wirre Feld gereinigt und fester Grund in der Auslegung Homers gesichert war, begingen die Dichter nicht gar geringe Versehen (II. 1. p. 368.) in Formenlehre, Wortschatz und Wortbedeutungen; diese Fehler oder Irrungen steigerten sich sogar, als Köpfe von mittelmäfsigem Talent und wirrem Geschmack wie Euphorion und Nikander den Sprachschatz aller Zeiten mischten und aus Hang zu Schnörkeln und abtönender Diktion keinen Abweg verschmähten. Gewifs hat eine Mehrzahl, wenn auch nicht ohne Bedürfnifs des Herzens, doch ohne Phantasie gedichtet: dies zeigt die Dürftigkeit ihrer Poetik, die Seltenheit des bildlichen Ausdrucks und der Mangel an einer tiefen durchgebildeten Phraseologie, beim Uebergewicht des zusammengelesenen glossematischen Ausdrucks. Der Ertrag so grofser Anstrengungen war also für wahre Poesie gering, dennoch aber

ihr Erfolg für die Verbreitung und Redaktion der Fachwissenschaften nicht gering anzuschlagen. Vor allen wurden sie von den Römischen Dichtern kurz vor und seit Augustus verehrt, als diese mit beharrlichem Fleifs die Bahn des korrekten Stils in socialer Poesie betraten: sie gingen zu den Alexandrinern, den gelehrten Vermittlern zwischen antiker und Römischer Bildung, in die Schule der Form und empfingen dort allen technischen Bedarf neben dem doktrinären Haushalt. Sonst durften sie selbständig bleiben, und nicht besorgen durch Originalität oder geniale Manieren ihrer Lehrer auf Abwege verleitet zu werden.
623 Hiernach läfst sich mit einiger Vorsicht beurtheilen wieweit die meist ungünstigen Urtheile über den Werth der Alexandrinischen Kunstpoesie (§. 81.) mit der Wahrheit vereinbar oder willkürlich sind. Mitglieder dieser engeren Gruppe von Alexandrinern waren: unter König Ptolemaeus Euergetes Kallimachus das Schulhaupt, Eratosthenes, Machon und Rhianus seine Nachfolger, nebst besseren Epigrammatisten wie Theodoridas (Schlufs von §. 112.) und Mnasalkas; unter König Antiochus Euphorion neben kleinen höfischen Gelegenheitdichtern (I. p. 512.) und mehreren der jüngsten Komiker; in Zeiten des Königs Epiphanes Alcaeus der Messenier und Apollonius von Rhodus, bald darauf Nikander; unter dem zweiten Attalus Apollodor aus Athen, der gelehrte Handbücher versifizirte; nach einigem Stillstand der Genosse Virgils Parthenius. Den Beschlufs macht der Choliambus oder die metrische Fabel und ihr Wortführer Babrius. Die Poesie sinkt bereits auf verjüngte Mafse herab, die zuletzt in das Epigramm als ihren kleinsten Bestand auslaufen.

Eine dritte Stufe bezeichnen die Didaktiker der Kaiserzeit. Sie bilden keinen Verein und folgen nur zum Theil gemeinsamen Prinzipien. Diese Dichter waren ungleich in Stil und Denkart, bis zur Formlosigkeit, und erwägt man auch die bunte Mannichfaltigkeit ihrer Objekte, so läfst sich nicht zweifeln dafs sie von Einflüfsen ihrer Zeit- und Landschaft bestimmt wurden. Die fleifsigsten Bearbeiter hatte wol das mythographische Epos

(§.99.) angelockt; Mystik und theosophische Neigungen jener Jahrhunderte waren ihm günstig, und nirgend fand das Aegyptische Geblüt einen mafsloseren Tummelplatz, um in der verführerischen Manier des Nonnus zu schwelgen. Weit weniger übte man das Lehrgedicht, und blicken wir auf das geringe Talent der Lehrdichter, dann auf ihre dürren abstrakten Stoffe, wie auf Unterweisungen in Fisch- und Vogelfang, in Geographie und Astrologie, so war die gute Zeit dieser poetischen Form vorüber. Der Arzt Marcellus von Side, die Oppiane, Nestor der Epiker (§. 99, 1. Anm.), Dionysius der Perieget mit anderen Homonymen, Manethon und ihre Geistesverwandten erhoben sich im glücklichsten Falle zur geschmackvollen Mittelmäfsigkeit, welche gute Studien der alten Alexandriner blicken läfst. Damals fesselte die Sophistik alle fähigen Köpfe, das Talent konnte nur in Prosa glänzen, die Poesie dagegen entsprach keinem Bedürfnifs des Herzens oder der Bildung. Die spätesten Versuche der Dichter waren Schöpfungen im Dienste des Augenblicks, und verkünden deutlich im Epigramm oder panegyrischen Lobgedicht (§. 87, 3. Anm.) dafs die Hellenische Poesie bis auf die Form sich erschöpft hatte.

1. Charakteristiken der im eigentlichen Sinne genannten Alexandriner: nach dem geringschätzigen Urtheil von Heyne summarisch Fr. Schlegel Gesch. der Poesie p. 147. ausführlicher Hertzberg *de imitatione poetarum Alex.* in s. *Quaest. Propert.* p. 186. sqq. Von ihrer metrischen Technik, die den Hexameter genaueren Observationen unterwarf als man sonst zu glauben geneigt war, welche schon vielfach dem Nonnus vorgearbeitet hat, Volkmann *Commentatt. epic.* I. Für den Pomp der Rhythmen liefsen sie häufig und sogar hinter einander versus *σκονδειάζοντας* zu, worin Catull und mancher *τῶν νεωτέρων* (spöttisch *Cic. ad Att.* VII, 2. Grundr. d. R. L. Anm. 167.) versuchsweise nachfolgten: Meineke *Anal.* p. 62. Von ihren mythischen Stoffen Merkel *Prolusio ad Ibin* p. 346. sq. in der Ausg von *Ovid. Tristia.* Die wichtige Bemerkung dafs das *carmen didascalicum legitimum* erst in Alexandrinische Zeiten falle, machte Wolf *Prolegg. in Hom.* p 128. Interessant ist das Urtheil der Augustischen Dichter über ihre gelehrten Vorgänger, noch mehr ihre Methode sie zu benutzen, Grundr. d. Röm. Litt. §. 48. Anm. 191. Einiges Schneidewin in Zeitschr. f. Alterth. 1843. Num.

114. **Sammlungen:** Die Fragmente d. epischen Poesie d. Gr. v. Alexander d. Gr. bis z. 5. Jahrh. n. Chr. gesammelt v. H. Düntzer, Köln 1842. *Poetae bucolici et didactici. Theocr. Bion Moschus. Recogn. C. F. Ameis. Nicander Oppianus Marcellus Sid. Poeta de herbis. Rec. F. S. Lehrs* etc. *Paris. Didot.* P. I. II. 1846. 1851. Wichtig durch Monographien und Exkurse A. Meineke *Analecta Alexandrina, Berol.* 1843. In diesem Zusammenhang läfst sich manche Frage nach Wahrscheinlichkeit beurtheilen: man wird unter anderem erkennen warum Welckers Ehrenrettung der Alexandriner-Poesie (p. 71.), die er schlechthin als ein gleichartiges Continuum nahm, das Ziel überfliegt; oder warum der Dichter des Rhesus, der obenein in eklektischer Graecität schreibt, kein Mitglied der Alexandrinischen Zeit sein kann: oben p. 496. Auch unbewufst schweben uns in allen Urtheilen und Ansichten einige hervorstechende Figuren wie Kallimachus vor; wir finden aber nirgend angedeutet welche 625 Stellung damals die poetischen Arbeiten in der Litteratur eines vielseitigen Mannes einnahmen. Bei der Mehrzahl jener Gelehrten erscheinen die Schöpfungen der Muse nur als Beiwerke. Kaum mag beim Eratosthenes zweifelhaft sein in welchem Verhältnifs sie zur Prosa des grofsen Mathematikers standen, wo die Dichtungen an Zahl gering waren und für den Mann der Wifsenschaft einen nur untergeordneten Rang behaupten. Eher möchte man fragen ob Kallimachus mehr Dichter als Prosaiker sein wollte. Denn nicht nur werden seine poetischen Bruchstücke weit häufiger citirt, man mufs auch erwägen dafs er als Wortführer des neuen dichterischen Prinzips sprach und in Alexandria galt. Uebrigens hat die Poesie der besseren Alexandriner, wie man auch über ihren Werth urtheilen will, den Zweck erreicht und grofsen Erfolg durch die didaktische Darstellung errungen. Sie verbreitete die fafslichsten Belehrungen und Elemente der Fachwissenschaften in einiger Vollständigkeit, zugleich begründete sie durch reiche Kenntnifs von Mythen und Alterthümern die gelehrten Vorstudien zu den klassischen Dichtern; denn tiefer eindringende spezielle Schriften mochten nur wenige lesen. Vielleicht ist es daher nicht zu viel gesagt was Hertzberg meint, dafs sie die Bekanntschaft mit den Mythenkreisen allgemein machten und seitdem der fast trauliche Verkehr mit dieser schönen Traumwelt allmälich in das Leben eindrang. Sie müssen früh begonnen haben, wofern Menekrates der Ephesier, Verfasser eines Gedichts vom Landbau *Ἔργα* (Etym. M. v. *Ἠθμός*, vgl. Jahn im Philolol. I. p. 649.), welches Varro und Plinius anführen, Lehrer des Aratus war. Ein verwandtes Thema scheint der Th. II. 1. p. 333. berührte Dichter einer *Βουγονία* vorgetragen zu haben. Die frühesten unter ihnen (wie Philiskos) hatten manches künstliche Metrum versucht, das schwie-

rigste von allen, das Galliambische wagte kaum ein älterer, worauf auch Hephaestion deutet p. 68. *διὰ τὸ πολλὰ τοὺς νεωτέρους εἰς τὴν μητέρα τῶν θεῶν γράψαι τούτῳ τῷ μέτρῳ. Hymni matris deum* erforderten nach Servius *in Virg. Ge.* II, 394. stets Griechische Form; jetzt kann uns Catulls in Stil und Gedanken überraschendes c. 63. als Uebertragung aus einem Alexandriner gelten. Eine gleichartige Phraseologie fehlt dieser Gesellschaft; nur Kallimachus hat durch sein Ansehn einer nicht kleinen Zahl von Wörtern und Formeln die meiste Geltung bei den Späteren verschafft. Auf den historischen Werth, den der Sprachgebrauch jener Dichter noch in seinen Irrthümern für die Kenntnifs des damaligen grammatischen Wissens in Alexandria besitzt, machte zuerst Buttmann aufmerksam; ihre theoretischen Ansichten, die von ihnen befolgten Lesarten werden aus ihrer Praxis erschlofsen, und man merkt was ihnen in Flexion und Syntax nach einem dunklen Gefühl erlaubt zu sein schien. Manches Wagestück steht dort fast auf der äufsersten Grenze; man erstaunt über Fehler welche Nikander systematisch in Quantitäten begeht, und wir können jetzt die Möglichkeit einiger abnormer Freiheiten kaum begreifen, wie den Singularsinn der Pluralform im 626 Verbum, *φλεγεθοίατο* Euphorion, *παρείατο δακρυχέουσα* Kallimachus, *ἀπεχεύατο* Nikander (vgl. Lobeck zu Buttm. Ausf. Gr. II. p. 8.), welches alles Hermann Wiener Jahrb. CIV. p. 232. für unzuverläfsig hielt. Wenn aber einmal die Grammatik dieser Dichter, von den Tagen Arats bis auf Nikander, übersichtlich dargestellt und hiedurch ein noch fehlendes Aktenstück zur Geschichte der grammatischen Studien in der hellenistischen Zeit gewonnen sein wird, so mag man wol an noch gröfsere Wagnifse jener Naturalisten sich gewöhnen.

b. Dichter der ersten Gruppe.

Solche waren (um Ol. 125): Philetas, Hermesianax und Phanokles (§. 106.), Timon und Sotades (p. 546.), vielleicht auch Sopater (p. 542.), Sositheus (p. 74.) unter anderen Tragikern der Pleias, Theokrit, Antagoras (II. 1. p. 373.); zu den ältesten gehören Alexander Aetolus, Simmias, Dosiadas, Lykophron, Aratus.

2. Alexander genannt Aetolus, aus Pleuron, war in Alexandria neben den ältesten Dichtern dieses Abschnittes thätig und gleich ihnen mit mannichfachen Objekten der Gelehrsamkeit und der Poesie beschäftigt, zum Theil von den Königen Antigonus und Philadelphus veranlafst.

Er wurde mit einer Redaktion der alten tragischen Litteratur im Interesse der Alexandrinischen Büchersammlung beauftragt, und versuchte sich auf vielen kleinen Feldern der Poesie; mit Grammatik (Th. I. p. 550.) hat er aber sich nicht befafst. Seine Tragödien (p. 75.) sind ebenso verschollen als seine kinaedologische Dichtung (p. 552.); er war Verfafser von Epigrammen, deren einige dem Andenken früherer Dichter gewidmet sind, von Elegien (II. 1. p. 563.), kleinen epischen Darstellungen gelehrter Mythen und abgesehen von verschiedenen Titeln, worunter auch ein astronomisches Lehrgedicht *Φαινόμενα*, zuletzt von Miscellen in mancherlei Metris. Seine Diktion ist elegant und gewählt, aber nicht frei von Zwang und glossematischem Farbenspiel. Die geringe Zahl der Fragmente verstattet kein sicheres Urtheil über sein Verdienst.

2. *Alexandri Aetoli fragm. coll. A. Capellmann*, Bonn 1830. Kritische Redaktion defsen was unter dem Namen dieses Alexander spärlich läuft, Meineke *Anal. Alex. n.* 3. Einen Ruf besafs er nicht, man müfste denn *poeta egregius* bei Macrob. V, 22. so deuten; Suidas kennt ihn nur als Mitglied der Pleias. Das gröfste Fragment welches von seinem Stil und Talent einen leidlichen Begriff gibt, hat Parthenius c. 14. Er ist der einzige Dichter den Aetolien hervorbrachte. Mit ihm ist weder Alexander der Komiker zu verwechseln, wofern wir die mit blofser Nennung des Alexander vorkommenden kleinen Bruchstücke *Comic.* IV. p. 553—55. wirklich einem Komiker zuschreiben, noch der gebildete Rhetor Alexander aus Ephesus mit dem Beinamen *Λύχνος*, um Ciceros Zeit, Historiker und Verfasser von zwei hexametrischen Lehrgedichten, einem astronomischen und einem geographischen in drei Abschnitten; er milderte die Trockenheit seines Stoffs durch einen eleganten Vortrag. Dieser kann als Bindeglied zwischen Eratosthenes und Dionysius dem Periegeten gelten. Von ihm Meineke *Anal. Alex. Epimetr.* IX.

627

3. Simmias aus Rhodus, Grammatiker unter dem ersten Ptolemaeer, gab Sammlungen von Glossen und vier Bücher Gedichte heraus, in deren Ueberresten gesuchte Wörter auffallen. Mehr überrascht das kleinliche Spiel, welches er mit Versmafsen und Gedichtformen oder poetischen Zeilen, die mühsam für unbequeme Figuren (*carmina figurata*)

gruppirt wurden, sich gestattet. Seine Kenntnifs seltner Mythen scheint er im *Ἀπόλλων*, mit Alexander wetteifernd, dargelegt zu haben. Hiezu kommen in der Anthologie fünf einfach geschriebene Epigramme, deren man einen Theil bezweifeln darf. Aehnlich hatte sein Landsmann Dosiadas den Zuschnitt seines noch erhaltenen *Βωμός* gekünstelt. Diese Gedichte forderten wegen ihres räthselhaften Ausdrucks sogar den Fleifs der Kommentatoren.

3. Die Notizen von Simmias bei Clinton III. 487. Jacobs *Anth.* XIII. p. 952. Meineke *Delectus Anthol.* p. 100. sq. Schneidewin *in Simonid.* p. 88. Dafs er vor Philiskos schrieb sagt Hephaest. p. 54. der nächst Athenaeus für ihn erhebliche Notizen gibt; dafs er einen Ruf besafs, läfst die Erwähnung bei Strabo glauben. Seine *παίγνια*, nemlich *πτέρυγες, ᾠόν, πέλεκυς*, nebst zwei *βωμοί*, deren erster Ionisch geschrieben, der zweite im Dorischen Dialekt den Namen des Dosiadas trägt, verherrlicht durch den Kommentar von Salmasius, stehen in *Anth. Pal.* XV, 22—26. Bearbeitet und mit den Scholia Palatina herausgegeben von Bergk Hall. Progr. 1866. und in s. Anthol. lyr. ed. 2. Demselben legt er P. Lyr. ed. 3. p. 630. die beiden Epigramme auf Sophokles bei, welche den Namen Simmias Thebanus in A. Pal. VII, 21. 22. tragen. Lucian. *Lexiph. extr.* *καθάπερ ὁ Δωσιάδα βωμὸς ἂν εἴη καὶ ἡ τοῦ Λυκόφρονος Ἀλεξάνδρα, καὶ εἴ τις ἔτι τούτων τὴν φωνὴν κακοδαιμονέστερος.* Ob Simmias den heiligen Kalender (*Σ. ἐν Μησίν* ap. Steph. v. *Ἀμύκλαι*), wie Bergk meint, mythographisch behandelt habe läfst sich kaum sagen. *Scholia in Aram Dosiadae* von Manuel Holobolus, bei Valck. *Diatr.* c. 12. Der Verfasser der *Κρητικά* bei Athenaeus kann ein anderer sein.

4. Lykophron aus Chalkis, des Lykos Sohn, einer der Gelehrten aus den Anfängen von Alexandria, wo König Philadelphus ihm auftrug die komische Litteratur zu ordnen, wurde der erste Kommentator der Komiker und erwarb sich als Dichter von Tragödien und Satyrspielen (p. 74.) einen Ruf in der Pleias. Bruchstücke dieser Arbeiten sind gering. Dagegen ist ein grofses und vollständiges Gedicht unter seinem Namen überliefert, *Ἀλεξάνδρα* 628 in 1474 regelrecht aufs korrekteste gebauten Trimetern, aber in so schwierigem Vortrag, dafs Lykophron ihm den Beinamen *ὁ σκοτεινὸς* verdankt. Eine Fülle mythologischer Gelehrsamkeit hat er in der monoton fortlaufenden Form

einer Weissagung versteckt, welche Kasandra pathetisch mit räthselhaften Worten vorträgt; diese so verkleideten Mythen deuten auf die letzten Schicksale Trojas, der Trojanischen und Achäischen Helden; gelegentlich fällt mancher Seitenblick auf Abenteuer anderer Heroen und künftiger Völker. Einen wahrhaft Alexandrinisch gedachten Schlufs findet der dicht verschlungene Kranz aenigmatischer Weisheit in dem Hinweis auf Alexander den Grofsen, der Asien und Europa zur Weltmonarchie verketten soll. Auf dieses Kunststück, welches zu gleicher Zeit ein Versteck für Belesenheit und ein grammatisches Monstrum ist, hat Lykophron nicht nur einen Ueberflufs seltner Nomenklatur in mythischen und geographischen Namen aufgewandt, sondern seine Wirkung auch durch glossematische Wörter (aus Aeschylus und anderen Dichtern) und durch pomphafte Composita zu verstärken gesucht; aber trotz dieses Aufwandes an Studien, in welche der reizlose Stoff sich gleichsam vermummt, zieht die Mythenkenntnifs hieraus einen nur schwachen Gewinn. Das Werk bleibt mühselig und ungeniefsbar, der Vortrag ist ungeachtet aller Variationen trocken und geistlos. Doch war jener Mifsbrauch des gelehrten Haushaltes nicht auf Genufs berechnet, sondern in gleicher Weise wie die nächsten gelehrten Dichter, ein Kallimachus in der Ibis oder Euphorion die mythographische Poesie schraubten, wollte Lykophron ein Schaustück der philologischen Bildung aufstellen, welches den engeren Kreisen der Schule gefallen und den eingeweihten einen neuen Stoff für tiefes Studium anbieten sollte. Gleichwohl hat man frühzeitig das Bedenken erhoben und seitdem öfter aufgenommen, ob das Gedicht lieber dem alten Genossen der ersten Alexandriner als einem homonymen Kunstjünger aus den letzten Zeiten der Ptolemaeer beizulegen sei. Denn den Glauben an einen älteren Verfasser stören erstlich 56 Verse, welche ziemlich unerwartet der Ansiedelungen des Aeneas in Italien gedenken und die Zukunft Roms verkünden, dann fünf spätere Verse, welche zum Abschlufs aller Weissagung dienen; man zweifelt dafs ein
620 Griechischer Dichter im Jahrhundert des Königs Philadel-

phus die Weltherrschaft der Römer aussprechen konnte. Doch da kein weiteres Bedenken vorliegt und jener Ueberschufs an Versen ohne Nachtheil sich entfernen läfst, da ferner prophetische Gedichte häufig genug in der alten Litteratur zu Nachträgen und Einschiebseln verführt haben: so scheint es rathsamer dort eine Nachdichtung oder Interpolation von jüngerer Hand anzunehmen, welche breiter und rhetorischer als der alte Dichter liebt ins Detail ging.

Ein Gedicht dieser Art fand bald seine gelehrten Kommentatoren; aus solchen stammt der glänzende Wust der von den Brüdern Tzetzes aufgesammelten Scholien. Man suchte sein Verständnifs auch durch Paraphrasen zu fördern; vor allen aber lasen die Byzantiner mit Vorliebe den Lykophron und schrieben ihn unermüdlich ab. Davon zeugt die Menge der seit dem 13. Jahrhundert zahlreichen, mehr interpolirten als verdorbenen Handschriften. An ihrer Spitze stehen aus S. X. ein *Vaticanus* und ein ehemaliger *Coislinianus*. Die früheren Ausgaben beruhten sämtlich auf mittelmäfsigen Codices, aber ein exegetisches Material war emsig gehäuft worden.

4. Litterarische Notiz bei Suidas. Die Revision der komischen Litteratur (Th. I. p. 519.) bezeichnet der Grammatiker bei Cramer mit den Worten, *Ἰστέον ὅτι Ἀλέξανδρος ὁ Αἰτωλὸς καὶ Λυκόφρων ὁ Χαλκιδεὺς ὑπὸ Πτολεμαίου τοῦ Φιλαδέλφου προτραπέντες τὰς σκηνικὰς διώρθωσαν βίβλους, Λυκόφρων μὲν τὰς τῆς κωμῳδίας κτλ.* Seine exegetischen Bücher *περὶ κωμῳδίας* werden bis zum XI. citirt, Meineke *Com.* I. p. 10. Vier Trimeter *ἐκ Πελοπιδῶν* Stob. *S.* 119, 13. geben einen günstigen Begriff von seinem höheren Stil. *Ἀλεξάνδρα* (der Titel *Κασσάνδρα* war Irrthum einiger Neueren): *εἰσὶ καὶ παρὰ Λυκόφρονι ἐν τῇ Ἀλεξάνδρᾳ . . . καὶ παρὰ ἄλλοις πολλοῖς ἱστορίαι ξέναι καὶ ἄτριπτοι* Artemid. IV, 63. f. *Εὐφορίων γὰρ ὁ ποιητὴς καὶ τὰ Καλλιμάχου Αἴτια καὶ ἡ Λυκόφρονος Ἀλεξάνδρα καὶ τὰ τούτοις παραπλήσια γυμνάσιον εἰς ἐξήγησιν γραμματικῶν ἔκκειται παισίν* Clemens Alex. *Strom.* V. p. 676. *Latebrasque Lycophronis atri* Statius *Silv.* V, 3, 157. Den Mifsbrauch mit *σκληραῖς τε καὶ τροπικαῖς λέξεσι* rügt Alex. Aphrod. *in Aristot. Top.* VI. p. 209. Ueber Authentie des Gedichts hat wol zuerst aus historischen Gründen ein Bedenken geäufsert der Staatsmann J. Fox: s. Nieb. Rhein. Mus. III. 465. ff. Unabhängig von ihm und eher angeregt durch die alte Notiz bei Tzetzes (*in* 1226. *φασὶ γὰρ Λυκόφρονος ἑτέρου εἶναι τὸ*

680 ποίημα), hauptsächlich aber durch die Bedenken geleitet, dafs die Weltherrschaft der Römer unmöglich in den Zeiten Königs Philadelphus geahnt, noch weniger in seiner Umgebung gefeiert werden konnte, dafs auch die Deutung von v. 1446. ff. auf ein Bündnifs zwischen Rom und dem Aegyptischen König unhaltbar sei, muthmafste Niebuhr (Rhein. Mus. I. 102. ff. Kl. histor. u. philol. Schr. I. 438. ff.) dafs die Alexandra nicht vor Ol. 147 oder erst nach den Zeiten des Flamininus entstehen konnte. Gegen die Aechtheit erklärt sich auch Royston in *Classical Journ. Vol.* 13. 14. Dagegen rieth Welcker d. Griech. Trag. p. 1259—63. die beiden störenden Digressionen v. 1226—82. 1446—50. als Interpolation zu betrachten, aus dem triftigen Grunde: „wenn irgendwo Interpolation nicht unerwartet ist, so mufs es in einer langen Orakelpoesie sein; und wenn irgend ein Gegenstand zur Fortführung derselben auffordern konnte, so war es die Morgenröthe der Weltherrschaft." Von der zweiten Stelle, mit welcher die ganze Weissagung schliefst, liefs dies sich am ehesten annehmen; aber auch die erste durchschneidet den Zusammenhang, vergl. L. Schmidt im Rhein. Mus. N. F. VI. p. 136. fg. Unbegründet ist die Meinung von C. F. Hermann ib. p. 610. dafs Aristophanes von Byzanz dieses Gedicht mit gelehrten Erörterungen versehen habe. Begreiflich findet sich kein Wink, den man für eine scharfe chronologische Festsetzung nutzen könnte; der burlesk-tragische Vortrag der Schrift, die wie Niebuhr sagt unverständlich gleich einer Hexenformel lautet, hat sich luftdicht abgesperrt, und ihr Wort oder Schweigen läfst nirgend ahnen ob sie eher unter der Alexandrinischen als der Römischen Hoheit verfafst sei. Wortschatz: Konze *De Lycophronis dictione*, Münsterer Diss. 1869.

Handschriften: s. Bachmann *praef.* Kommentatoren: *Θέων ἐν ὑπομνήματι Λυκόφρονος* bei Stephanus namentlich vv. *Αἴνεια* und *Κύτινα*, *Δεκτίων* ein verdächtiger Namen in Etym. M. v. *Ἥκιος*, einem Artikel der aus einem reicheren Kommentare stammt, *Ὧρος* oder Auszüge aus dessen *ὑπόμνημα* ib. vv. *Βάττεια* und *Εἰλενία*. Kommentar der Brüder Tzetzes, von beiden gemeinschaftlich verfafst, von Isaak zuerst herausgegeben, worauf Johannes ihn revidirte und vermehrte; in der alten Ueberschrift heifst es *Σχόλια Ἰσαακίου τοῦ Τζέτζου*. Hauptausgabe: *Ἰσ. καὶ Ἰωάννου τοῦ Τζέτζου σχόλια εἰς Λυκόφρονα. Emend. illustr. C. G. Müller, Lips.* 1811. III. Die Probe besserer Scholien im Progr. v. Bachmann, Rostock 1848. zeigt dafs der Hauptcodex im Vatikan mit seinem bündigen und gelehrten Kommentar der Quell war, den Tzetzes ausgeschöpft und verwässert hat. *Ed. princ. Aldi* (*cum Pindaro*) 1513. 8. *Cum Scholiis Tzetzis Basil.* 1548. f. *Graece Par.* 1547. 4. bedeutend durch die Kritik von Auratus. *Rec. et ill. Io. Meursius, LB.* 1597. 1599. *C. Schol.*

et annott. ap. P. Stephanum 1601. 4. *C. Schol. emendatt. et* 681 *annott. cura Io. Potteri, Ox.* 1697. 1702. f. Handausg. v. H. G. Reichard, L. 1788. Ein Supplement mit den früheren Kommentaren *Scholiorum ed. Müller* Vol. III. *C. Scholl. et varr. lectt. Leop. Sebastiani, Rom.* 1803. 4. Hauptausgabe mit dem kritischen Apparat: *Recensuit L. Bachmann, L.* 1830. recensirt von Hermann, *Opusc.* V. *num.* 10. Meisterstück einer Lat. Uebersetzung von Jos. Scaliger, Par. 1584. in s. *Poemata* und bei den meisten Ausgaben.

5. Aratus aus einem edlen Geschlecht in Soli, Schüler oder Freund der Philosophen Zenon, Timon und anderer, lebte lange Zeit am Hofe des Königs Antigonus Gonatas von Macedonien (um 270), und wurde von diesem Gönner der Wissenschaft, der ihn hoch schätzte, zur Abfassung seines berühmtesten Gedichts veranlafst. Er hinterliefs Dichtungen des verschiedensten Inhalts, didaktische Gedichte, Hymnen und Epigramme, aber auch prosaische Bücher, darunter Episteln, gab eine Revision der Odyssee, wiewohl ihm grammatische Forschung fern lag, und betrieb mannichfache Studien, namentlich in Medizin und Astronomie. Sein Ruhm gründet sich auf das zweitheilige Lehrgedicht *Φαινόμενα καὶ Διοσημεῖα*, 1154 Hexameter: sein erster Abschnitt beschreibt den Sternenhimmel (vom Katasterismen, von v. 451. an Planeten, Kreise des Himmels, Auf- und Niedergang der Gestirne), der andere sammelt die Wetterzeichen. Er folgte vorzüglich dem damals namhaftesten Astronomen Eudoxus, im zweiten Theil dem Theophrast, und wenngleich ihm Versehen begegnet sind, hat er doch diese dem praktischen Leben der Alten zugänglichsten Beobachtungen, welche den Umfang eines mäfsigen Gedichts füllen, für ein grofses Publikum lesbar und anmuthig zusammengefafst. Der Vortrag ist erhaben und einfach, doch ohne begeisterten Schwung, auch selten mit Erzählungen aus dem Mythos verziert, aber durch den Ton edler Einfalt ausgezeichnet, der in jenen Zeiten selten war; der Stil bündig und gemefsen, nur im Wetterkalender flüfsiger und oft mit behaglicher Rede; der Vers korrekt und leicht gegliedert, nicht selten auch symmetrisch in verschränkten Satzgliedern; die Sprache künstlich und eigen-

thümlich, seine Grammatik in Flexion und in Syntax nicht frei von Härten und selbst unkorrekt. Wenige Lehrgedichte waren im gebildeten Alterthum so gefeiert und in allgemeinem Gebrauch anerkannt: man bewundert dafs 632 Arat den Rang eines Klassikers besafs und ebenso sehr in der Schule galt, selbst bei Männern der strengen Wissenschaft wie Attalus und Hipparchus, als bei Lesern jedes Zeitraums bis auf späte Byzantiner herab. Sein Ruhm knüpfte sich besonders an den Glanz würdiger, von aller Welt gepriesener Sprüche; an ihrer Spitze steht das Vorwort. Mit ihm beschäftigte sich eine Reihe kundiger Erklärer: aus den Arbeiten der Grammatiker ist eine ehemals dem Theon beigelegte, für das Verständnifs des Dichters nützliche Scholiensammlung hervorgegangen, aber auch den Mathematikern verdankt man eine Zahl werthvoller Erläuterungen. Gleiches Interesse widmeten ihm die Römer, und die lange Folge der Uebersetzer seit Varro Atacinus, die noch vorhandenen Studien des Cicero, Caesar Germanicus, Festus Avienus bezeugen, wie sehr Rom bemüht war den Griechischen Dichter in fafslicher und eleganter Form sich anzueignen und zu popularisiren; von der Einfalt des Originals haben sie sich immer mehr entfernt. Der Fleifs sovieler Leser und Exegeten blieb vorzugsweise dem Sternenkalender zugewandt. Diese Betriebsamkeit und die Versuche der schwierigen Diktion nachzuhelfen sind ein Anlafs geworden für die vielen Aenderungen und Interpolationen, welche der Text erfuhr, sogar für einen Zuwachs an Versen. Die neueste Kritik hat durch sorgsame Benutzung der zahlreichen Handschriften, unter denen einige im Vatikan, in Paris und ein Palatinus hervorstechen, die reinen und ursprünglichen Lesarten zurückgeführt und den Text zum grofsen Theil hergestellt.

5. Zur Biographie liefern drei *Vitae* (vereinigt in Westermanns biographischem Corpus) ein Material, welches mittelst des genauen Artikels bei Suidas sich vervollständigen läfst; hiezu kommt in schlimmer Uebersetzung *Arati genus*, zuletzt kritisch herausgegeben von Breysig im Erfurter Progr. 1870. Die Sorgfalt und Kritik welche selbst kleinem Detail sich zuwendet, zeugt

von einer nicht gewöhnlichen Neigung für den Dichter und seine Person. Ueber seinen vertrauten Umgang mit Timon dem Phliasier s. Wachsmuth in der Monographie über letzteren p. 7. Beweise grofser Aufmerksamkeit sind die freundschaftlichen Anspielungen des Theokrit und anerkennende Worte des Kallimachus, *Vita ed. Buhl.* II. p. 432. μέμνηται γοῦν αὐτοῦ καὶ Καλλίμαχος ὡς πρεσβυτέρου οὐ μόνον ἐν τοῖς Ἐπιγράμμασιν (c. 29.) ἀλλὰ καὶ ἐν τοῖς πρὸς Πραξιφάνην, πάνυ ἐπαινῶν αὐτὸν ὡς πολυμαθῆ καὶ ἄριστον ποιητήν. Jenes Epigramms wird auch in der ersten Vita gedacht. R. Koepke de Arati aetate, Progr. v. Guben 1867. Charakteristik: Manso Nachtr. zu Sulzer VI. Uebersicht des Stoffs: Ideler Sternnamen p. XIV. ff. In seinem Aufsatz über Eintheilung und Ueberschriften des Gedichts in Nieb. Rhein. Mus. I. 336—48. hat Grauert mit gutem Grunde 633 den Titel Διοσημεῖα verworfen, schon wegen des Sprachgebrauchs und weil die Römischen Uebersetzer *Prognostica* setzen, auch mit einigem Schein die Lehre von den Wetterzeichen als drittes Buch (die alte *Vita Matr.*, ἔστι δὲ τριχῶς Φαινομένων αὐτοῦ πραγματεία, καταστέρωσις καὶ συνανατελλόντων καὶ συνδυνόντων καὶ προγνώσεις διὰ σημείων) betrachtet, aber irrig vermuthet dafs ursprünglich der Umfang der Aratea gröfser war und der dreimal erwähnte Κανών darin stand. Hiegegen zeigt Böckh *prooem. Berol. aest.* 1828. dafs jener Κανών oder Κανόνος κατατομή für sich bestand (v. 460. läfst glauben dafs er nach den Phaenomena geschrieben war); er enthielt das mathematisch-musikalische System der Himmelskörper, welches Eratosthenes im Ἑρμῆς mit den Katasterismen verband. Verfälschungen: die älteste *Vita ed. Buhl.* p. 435. Ἐλύμηναν δὲ πολλοὶ τοῦτο τὸ ποίημα, ζωγράφοι καὶ ἀστρονόμοι καὶ γραμματικοὶ καὶ γεωμέτραι, ἕκαστος αὐτῶν πρὸς τὸ βούλημα τὸ ἴδιον γραφὰς καὶ ἐξηγήσεις ἰδίας ποιούμενοι. Dem Arat wurden abgesprochen Θυτικά, Περὶ ὀρνέων und, wiewohl nicht allgemein, die Briefe. Ein sonderbarer Titel verlorener Gedichte war Τὰ κατὰ λεπτόν, Meineke *Vind. Strab.* p. 180. Einen Titel ἐπικήδεια bringt aus Konjektur in den Suidas Hecker *Comment. de Anthol. P.* I. p. 54. Grammatik des Dichters, merkwürdig durch ihren Naturalismus oder den Mangel an Schule: Loebe *De elocutione Arati*, Hal. 1864. Manches in Syntax und Wortbildung ist originel, zum Theil sinnig, in den Formen aber oft unglaublich: ἴφι als Dativ 588. ἱππότα daktylischer Genitiv 664. πλειότερος für πλείων 643. μέν vor οἵ gekürzt 707. Kommentatoren: mathematische in der Sammlung von P. Victorius (*Hipparchus*, *Achilles Tatius*, *Arati Vita*), *Flor.* 1567. f. und in *Petavii Uranologion*, *Par.* 1640. f. dazu das Büchlein Λεοντίου περὶ κατασκευῆς Ἀρατείας σφαίρας. Hipparchus zeigte sorgfältig die Fehler der Sphaera, welche von Arat gebraucht war. Scholien, an Julian gerichtet, in Vor-

trag und Umfang nach den MSS. abweichend, sind offenbar nur aus wenigen alten Kommentatoren (unter denen Zenodotus, Apollinarius, Diodor, Plutarch, Sporus) geschöpft; sie stimmen mit den Katasterismen des sogenannten Eratosthenes: zwei Recensionen bei Buhle, verschmolzen von Bekker. Dafs durch die Pariser MSS. noch manches für Besserung dieser Scholien gewonnen werde zeigt Dübner in *Revue de Philologie* II. 133. ff. Römer: Urtheil von Quintil. X, 1, 55. Schaubach *De Arati intpp. Romanis*, Meining. 1817. 4. Fortsetzung in 2 *Specimina ib.* 1818—21. Ueber *Germanici Caesaris Aratea*, die den edlen Stil des Originals nicht erreichen, s. Grundr. d. Röm. Litt. Anm. 404.

Ausgaben: *Arati interpretes Latini*, *Aratus Graece*, *Theonis commentaria*, *ap. Ald.* 1499. f. (mit anderen astronomischen Schr.) *Aratus c. intpp. ap. G. Morelium*, *Par.* 1559. 4. In *H. Stephani Poetae princ. hero. carm.* 1566. *Hug. Grotii Syntagma Arateorum*, *LB.* 1600. 4. *Aratus*, *Theo*, *Eratosth. Catast. et al.* (*cur.* Io. Fell), *Ox.* 1672. 8. *Aratus c. Schol. et comm. rec. I. Th. Buhle*, *L.* 1793. 1801. II. *Arat. c. intpp. cur. notasque adi.* 634 *F. C. Matthiae*, *Frcf.* 1817. A. übers. u. erkl. v. J. H. Vofs, Heidelb. 1824. *A. c. annot. crit. ed.* Ph. Buttmann, *Berol.* 1826. *A. c. Scholiis. Recogn.* I. Bekker, *ib.* 1828. Im Didotschen Druck d. *P. buc. et didact. P.* II.

Zusatz. Unter den Verfassern astronomischer Gedichte sind namhaft: Kleostratos von Tenedos, ὁ ἀστρολόγος bei Scylax, Plinius u. a., Ἀστρολογία Ath. VII. p. 278. B. zwei Hexameter *Schol. Rhesi* v. 515. cf. Vater *in Rhes.* p. 199. Meineke *Exerc. in Ath.* I. p. 13. Hegesianax (neben Hermippus) ein minder glücklicher Dichter von Φαινόμενα, woraus drei schöne Hexameter bei Plutarch, wird im Epigramm des Königs Ptolemaeus genannt, vermuthlich nicht verschieden von H. aus Troas, einem der Dichter am Hofe Antiochus des Grofsen: Meineke *Anal. Alex.* p. 243. *Exerc. in Ath.* I. p. 17. Vor anderen aber Eratosthenes im hexametrischen Ἑρμῆς, der von den Anfängen menschlicher Kunst und Wissenschaft ausgehend die mathematischen Lehren vortrug und die mythisch verschönerten Erzählungen von den Sternbildern einflocht, aufserdem einen Glanzpunkt der Katasterismen in seinem trefflich stilisirten, der Kritik unantastbaren (ἀμώμητον) elegischen Gedicht Ἠριγόνη (II. 1. p. 565.) verherrlichte. Von anderen Gedichten des Eratosthenes, Ἀντερινύς und Ἡσίοδος, die Bergk *Anal. Alexandr.* I. 1846. neben dem Ἐπιθαλάμιον zu begründen sucht, läfst sich nicht urtheilen. Mit dem Hermes hängt in einer alten Notiz das Andenken des wenig jüngeren Archytas von Amphissa zusammen, der nur durch etliche Verse bekannt ist: Meineke *Anal.* p. 353. sq. Einen ähnlichen Stoff, Omina und Divination, mag Hermon von Delos behandelt haben, dessen von Meineke berichtigte Hexameter

in Schol. Il. β. 353. κ. 274. (*Kammer Porphyrii Schol. Hom.* p. 70.) stehen.

c. Dichter der zweiten Gruppe.

Solche waren: Kallimachus, Eratosthenes, Rhianus, Numenius, Euphorion, Nikander, Parthenius, Heraklides, und einige deren Zeit ungewifs, zuletzt der anziehendste Babrius.

6. Kallimachus, Sohn des Battus, aus einer guten Familie von Cyrene, blühend unter König Euergetes (um 250) und vertraut mit den Interessen des Hofes, stieg aus einer niederen Stellung allmälich zum obersten Range der gelehrten Gesellschaft Alexandrias und wurde Vorstand der Bibliothek, vermuthlich auch des Museums. Man weifs dafs er als Schulhaupt einen gebieterischen Einflufs übte, wie vor allen die hervorstechendste Begebenheit seines äufseren Lebens, zugleich der Prüfstein seiner poetischen Prinzipien, darthut, jener schneidende Zwist (Th. II. 1. p. 361. ff.) mit seinem Schüler Apollonius. Die Differenz ihrer Grundsätze führte zur schroffen Parteiung und die Gemüther erhitzten sich, aber Kallimachus behauptete das Feld. Er gewann einen glänzenden Anhang (woher die Benennung *Καλλιμάχειοι*), und aus seiner Schule gingen viele treffliche Männer hervor, unter ihnen Eratosthenes, Aristophanes, Hermippus, der erste Stamm einer Philologenschule in Alexandria. Seine Thätigkeit war aufserordentlich und umfafste, wenn er auch nicht 800 Bücher wie es heifst hinterliefs, die mannichfaltigsten Studien in Vers und Prosa. Die Lesewelt gab einer Auswahl seiner dichterischen Arbeiten den Vorzug, und die zahlreichen Fragmente, welche sich auf den engen Kreis weniger Schriften vertheilen lassen, bestätigen dieses Urtheil. Sein wesentliches Verdienst beruht auf zwei grofsartigen Leistungen: erstlich auf den in elegischen Distichen abgefafsten vier Büchern der *Αἴτια*, der reichen Mythenlese oder Encyklopaedie Griechischer Alterthümer und Volksagen (§. 106, 2. Anm.), wo besonders Ursprünge von Städten, Kulten und heiligen Spielen in so gründlichem Detail erzählt waren, dafs Römische Dichter und Sammler jeder Art sie

vor anderen als Fundgrube nutzten; dann auf einer wissenschaftlichen Arbeit, dem bibliothekarischen Katalog der *Πίνακες* (§. 36, 1. Anm.), der in 120 Fachwerken den gesamten Bestand der ihm vorliegenden Litteratur urkundlich und kritisch verzeichnete, wodurch der Grund zur historischen Kenntniſs der Griechischen Litterargeschichte gelegt wurde. Die Kenner ehrten ihn als einen Meister der Alexandrinischen Elegie, und daſs er in der erotischen Form derselben mit Anmuth sich bewegte, zeigt das Idyll *Κυδίππη*. Auch erfreuen seine poetischen Erinnerungen und Erfahrungen aus dem geistigen Leben, welche das Interesse des vielseitigen Mannes an der damaligen Gesellschaft, der Bildung und Humanität in anziehender Faſsung bewähren: erlesene Proben sind erhalten in 61 Stücken einer geschätzten Epigrammensammlung (II. 1. p. 564.) und in den Ueberresten seiner Choliamben (ib. p. 542.) oder dichterischen Miscellen, unter denen auch gefällig versifizirte Fabeln sich fanden. Ein Meisterstück des mythischen Epos, welches mit malerischem Stilleben durchwirkt und in gemüthlichem Ton vorgetragen war, gab 638 er in der abgerundeten *Ἑκάλη*, welche zu den am meisten gelesenen und spät studirten Schöpfungen der Alexandrinischen Poesie gehört. Dagegen erscheint jetzt ungenieſsbar ein polemisches Gedicht *Ἶβις*: diesem von realer Gelehrsamkeit strotzenden Archiv mangelten Geschmack und Klarheit, und durften dort vielleicht mangeln. In so begrenzten Dichtungen wie jenes Epyllion Hekale war hatte Kallimachus seinen Grundsatz, daſs der Dichter nunmehr auf ein enges übersichtliches Gebiet sich beschränken und keinen ausgedehnten Plan begehren solle, daſs er mehr Gelehrsamkeit und Kunst als ursprüngliches Genie und begeisterten Schwung aufbieten könne, den Widersachern gegenüber praktisch und ehrenvoll erprobt. Diesem Prinzip gemäſs sehen wir ihn auf die Darstellung einen strengen gewissenhaften Fleiſs verwenden: die Wahl seines Wortschatzes, der an Seltenheiten reich ein Glossar füllen kann, die Phraseologie, welche die Späteren emsig benutzten, die künstliche Wortstellung, der oft harte Rhythmus des Vers-

baus folgen den Gesetzen einer bestimmten Technik. Die Mängel und Sonderbarkeiten seiner Grammatik müfsen wie bei den übrigen Dichtern vor Aristarch entschuldigt werden. Hohe Forderungen an seine Poesie zu stellen sind wir nicht berechtigt, sicher ist ihm aber offenbares Unrecht durch eine Kritik geschehen, welche die wenigen vollständig überbliebenen Trümmer zum Mafsstab nahm. Nur 6 (eigentlich 5) Hymnen und eine Sammlung von 61 (oder vielmehr 60, nach Abzug von Ep. 50.) Epigrammen, deren Stücke man aus zerstreuten Werken, namentlich der Anthologie zusammenlas, stellen jetzt einen winzigen Stamm Kallimachischer Dichtung dar. Die Hymnen haben den Werth von Programmen oder Weihgesängen, welche halb amtlich für den Bedarf der neuen hellenistischen Kulte in Aegypten verfafst wurden; diese trocknen Produktionen eines zünftigen Mythologen sind freilich arm an poetischen Ideen, arm an religiösem Gehalt, aber voll von rednerischem Aufputz und buchgelehrtem Wissen; zuweilen werden sie durch malerische Züge gehoben, häufiger durch Rhetorik geschwellt; ihre Stärke bemerkt nur der sachkundige Leser in glücklichen Wendungen, in Kühnheit oder Neuheit des Ausdrucks und hauptsächlich in sorgfältig behandelten Episodien. Solche Themen galten niemals für den Schauplatz, auf dem Alexandrinische Kunst zu glänzen oder Anerkennung der Fachgenossen zu gewinnen hoffte. Wiewohl es nun schwer oder unmöglich ist ein volles und wahres 637 Gesamtbild von Kallimachus dem Dichter zu sichern, so darf man doch aus dem Geist seiner besten Arbeiten schliefsen dafs sie den stillen Zwecken häuslicher, nicht öffentlicher Kompositionen dienten, und dafs er den Beruf hatte Leiden und Freuden eines bewegten Lebens heiter und verständig zu singen.

Handschriftliche Mittel sind für die Hymnen gering an Werth, am wenigsten aber hinreichend um die Lücken des Textes auszufüllen und Interpolationen zu beseitigen. Die vorhandenen kleinen Scholien, grofsentheils von später Hand, erheben sich selten über die Mittelmäfsigkeit. Seinen werthvollsten Nachlafs enthalten ohne Zweifel die Frag-

mente: sie fesseln durch vielseitigen Stoff und gewähren der Kritik ein ergiebiges Feld, seitdem Bentley durch seine methodische Sammlung für alle verwandten Arbeiten, wo Konjekturalkritik mit Kombination sich verbinden mufs, eine freie Bahn geschaffen hatte. Seinem Beispiel ist besonders die Hemsterhuisische Schule gefolgt, und aus ansehnlichen Beiträgen hat man ein immer mehr vervollständigtes Corpus gewonnen.

6. Seinen gleichnamigen Grofsvater deutet er künstlich Epigr. 21. an: vgl. C. Keil Suppl. II. des Philol. p. 554. Kallimachus selber heifst oft ὁ Κυρηναῖος. Hart ist die durch die Hymnen motivirte Charakteristik welche Jacobs in Nachtr. zu Sulzer II. 86. ff. gab. Von Weicherts ungünstiger Auffassung II. 1. p. 361. Ein Nachhall derselben zieht sich durch die Schilderung von Hertzberg im Litteraturhist. Taschenb. IV. 168. ff. Eine kritische Darstellung des Lebens und der Schriftstellerei, Alph. Hecker *Commentationum Callimachearum capita duo, Groning.* 1842. Ohne Werth Thionville *De arte Callimachi poetae*, Par. 1855. Es ist schwer dem Kallimachus gerecht zu werden, desto leichter einen Autor herabzudrücken, den alle Welt sich erlaubt einen Pedanten zu schelten, ungeachtet niemand weifs in welchem Grade hier der Dichter mit dem Gelehrten (p. 712.) zusammenging. Wenigstens dürfte man aus dem Selbstgefühl, mit dem er im poetischen Epitaph Epigr. 21. nur seiner Poesie gedenkt, keinen Schlufs ziehen. Offenbar blieb das Wort haften, welches Ovid im Uebermuth der Jugend sprach, und das doch einen inneren Widerspruch enthält: *Battiades toto semper cantabitur orbe, Quamvis ingenio non valet, arte valet.* Der Artikel bei Suidas liefert eigenthümliches Detail aus guter Quelle, das Register der Schriften ist aber verstümmelt. Dafs dieses ursprünglich alphabetisch angelegt und aus Hesychius Milesius gezogen war hat O. Schneider in der sorgfältigen Forschung, *De Callimachi operum tabula quae extat apud Suidam, Gothae* 1862. 4. wahrscheinlich gemacht. Für die Chronik ist man auf schwankende Kombinationen angewiesen; nur allgemein folgert man aus Beziehungen des Kallimachus zu den Gelehrten zwischen 270 und 220 a. C. dafs er unter dem zweiten und dritten Ptolemaeer wirkte. Doch sucht man vergebens eine genauere Bestimmung der Endpunkte. Zur höheren Reihe neben Arat zog ihn Ritschl (Exkurs I. hinter der Schrift über die Alex. Bibl.), so dafs seine Lebenszeit zwischen Ol. 114 und 136 fiele; aber die Mittel seiner 638 Berechnung sind unsicher und man wird richtiger mit Droysen Gesch. d. Hellenismus II. 727. die Blüte und frische Wirksam-

keit etwas vor das J. 240 setzen. Dies verträgt sich auch mit der Erwähnung des Dichters beim ersten Punischen Krieg, Gell. XVII, 21. *neque diu post Callimachus poeta Cyrenensis Alexandriae apud Ptolemaeum regem celebratus est.* Aus anderen Gründen setzte H. Keil Rhein. Mus. N. F. VI. p. 256. (oder Ritschl Opusc. I. p. 234—36.) seine Lebenszeit etwa zwischen Ol. 121 und 139. Dagegen ist ein abenteuerlicher Wahn, dafs er Zeitgenosse des Zenodotus gewesen und dieser eine Konjektur auf Autorität des Kallimachus gründete, von Hecker p. 16. aus Schol. Il. ϰ. 234. und dem fremdartigen Schol. *Rhesi* v. 28. abgeleitet worden; entweder lautete dort der Name Zenodorus, wenn man nicht an den jüngeren Zenodotus denken soll, oder das Homerische Scholium war knapp in einem ganz anderen Sinne gefafst. Beiläufig erwähnt Suidas einen gleichnamigen Neffen, Verfasser des epischen Werkes περὶ νήσων und vielleicht auch anderer unscheinbarer Titel. Den Beruf des Kallimachus charakterisirt richtig Strabo XVII. p. 838. (wo er und Eratosthenes heifsen ἀμφότεροι τετιμημένοι παρὰ τοῖς Αἰγυπτίων βασιλεῦσιν) ποιητὴς ἅμα καὶ περὶ γραμματικὴν ἐσπουδακώς, und IX. p. 438. Καλλίμαχος . . . πολυΐστωρ εἴ τις ἄλλος καὶ πάντα τὸν βίον, ὡς αὐτὸς εἴρηκε, τοιαῦτα μυθεῖσθαι βουλόμενος. Seine Beziehungen zum Hofe verräth einigermafsen die Komposition von Hymnen ohne Glauben und Wärme, mit halb offiziellem Charakter; unmittelbarer wird sie gemerkt an der von Catullus gedolmetschten, mehr als gewöhnlich verschnörkelten, harten und schwerfälligen *Elegia de coma Berenices.* Diesen Zwang einer unnatürlich mit Form und Gedanken ringenden Poesie möchte man lieber, im Widerspruch mit dem herkömmlichen Urtheil, als ein der Etikette gebrachtes Opfer entschuldigen und das Gefühl des Dichters noch unter der geschraubten Kunst anerkennen, ehe man sie nebst den Hymnen für eine Dichtung des Scheins und der höfischen Lüge erklärt. Bibliothekarische Thätigkeit: der Ausdruck in Cram. *Anecd. Par.* I. p. 6. ὧν τοὺς πίνακας ὕστερον ἐπεγράψατο Καλλίμαχος, deutet auf einen nicht ganz verächtlichen Theil der mühsamen Arbeit. Nachdem der Wust von Autoren und Einzelschriften gesichtet und aller Bestand der Bibliothek fixirt worden, trat die Bibliographie mit ihren Fachwerken, Büchertiteln und Vermerken über den Umfang der Schriften ein; doch hatte Kallimachus nicht, wie Welcker dachte (s. Ritschl Alex. Bibl. p. 20.), diese Register mit metrischen Epigrammen begleitet. Er mufste wol aber zuerst in einer Menge von Fällen, die nur durch Forschung über das Werk erledigt werden konnten, die nöthigen Titel setzen: wir schliefsen es aus Ueberschriften (ἐπιγράμματα, die schon Alexis *fr.* 132. in einer Bibliothek sah) für Siegeslieder des Simonides 639 (*Choerob. Bekk.* p. 1185. *Gaisf.* pp. 115. 218. Schneidewin *Exercitt.* p. 20.), für eine Komödie des Diphilus, für Bücher des He-

cataeus, für Archestratus und andere. Was den gewohnten Klassifikationen sich nicht fügte, wurde zu den Miscellen geschlagen und hiefs *Πίναξ παντοδαπῶν συγγραμμάτων*. Ein Stück des ganzen Inventars war der bei Suidas entstellte Titel: *Πίναξ τῶν Δημοκρίτου γλωσσῶν καὶ συνταγμάτων*. Hecker p. 3. meinte *Π τ. Δημοκρίτου. Γλωσσῶν σύνταγμα*. Glossen stimmen aber wenig zum Charakter seiner Schriftstellerei, vollends gehört die Schrift *Ἐθνικαὶ ὀνομασίαι* in ein anderes Gebiet.

Zahl der Schriften: Lincke Diss. Hal. 1862. Das alphabetische Register welches Schneider an Stelle des zerrütteten Artikels bei Suidas setzt, gestattet einige Zweifel. Suid. *καί ἐστιν αὐτῷ τὰ γεγραμμένα βιβλία ὑπὲρ τὰ ω*. Dieselbe Zahl kehrt bei Suidas v. *Ἀρίσταρχος* gleich einer symbolischen wieder. Dürfen wir aus der unten erwähnten Paraphrase des Marianus schliefsen, so hatte man aus vier namhaften Stücken seiner Dichtungen ein Corpus gebildet. Vier Bücher *Αἴτια*: über ihren Inhalt *Anth. Pal.* VII, 42. Die Fragmente sind von J. Rauch im Progr. Rastatt 1860. zusammengestellt; vgl. Schneider im Philol. XX. 163. ff. Den Umfang dieses Stoffs hat letzterer *Prolegg. in Callim. A. fragm.* Gotha 1851. auch durch Kombinationen aus Hygin näher zu bestimmen gesucht. Sie waren in elegischen Distichen geschrieben, welche Form man auch in den dorthin zu ziehenden *fr.* 104. 122. 123. wahrnimmt; dies wird von Buttmann Mythol. II. p. 141. bemerkt, auch durch Analogien Römischer Dichter, Ovids *Fasti* und Properzens Nachlafs in IV. gesichert. Minder gewifs scheint die Vermuthung dafs ganze Kapitel durch eine Reihe von Elegien gefüllt und solche noch mit eigenen Titeln gesondert wurden: s. Hertzberg *Quaest. Propert.* p. 198. Naeke *Opusc.* II. p. 66. Für die Litteratur der Elegien und der Kydippe oben II. 1. p. 564. fg. Kommentatoren der *Αἴτια* (Valck. *in Elegg.* p. 9.) waren Theon und Epaphroditus; der Epigramme Archibius; ob der Dichter Hedylus darüber oder dawider schrieb, ist aus den verdorbenen Worten *Etym. M.* p. 72. kaum zu ermitteln. Es lag in der Natur des antiquarischen Stoffs dafs dieses Werk aus vielfachen Abschnitten bestand; unter die Sektionen der *Αἴτια* gehörte, wie die von Schneider erörterte Darstellung der öffentlichen Spiele glauben läfst, der Titel *περὶ ἀγώνων* bei Harpocr. v. *Ἄκτια*. *Ἑκάλη*, ein nicht gar kleines, in Hexametern lebhaft vorgetragenes Epos, welches hauptsächlich auf Attischem Boden sich bewegt und die namhaftesten Abenteuer des Theseus in zahlreichen Episodien vereint haben mufs; wofür eine Kette von Erzählungen in Ovids Weise nicht fehlen konnte. Das Werk rühmt Crinagoras *A. Pal.* IX, 545. Eine Sage bei Schol. H. Ap. 106. dafs der Dichter durch seine Gegner, welche leugneten *αὐτὸν μὴ δύνασθαι ποιῆσαι μέγα ποίημα*, veranlafst die Hekale schuf, deutet wol darauf, er habe

daran ein Schaustück seiner Kunst hinterlafsen. Fast die berühmtesten Bruchstücke des Dichters sind daraus entnommen. Marianus schrieb nach Suidas Μετάφρασιν Καλλιμάχου Ἑκάλης, Ὕμνων καὶ τῶν Αἰτίων καὶ τῶν Ἐπιγραμμάτων, ἐν ἰάμβοις ͵ςωι. Hauptschrift (aus Stücken im Jahrb. d. Rhein. Univ., dem Programm 1829. und Kapiteln im Rhein. Mus. II. 509—589. III. 509—568. V. 1—101. vereinigt) Naeke *de Callim. Hecale, Opusc.* II. 1845. Einen ziemlich hypothetischen Nachtrag liefert Hecker p. 96—181. unter der Voraussetzung dafs die Mehrzahl herrenloser daktylischer Trümmer in Suidas u. a. aus diesem Gedicht 640 stamme, welches sogar Apollonius benutzte. Aus Ἶβις wird kein Fragment namhaft gemacht; unter anderen konnte der Pentameter *fr.* 174. ἠλεὰ μὲν ῥέξας, ἐχθρὰ δὲ πεισόμενε dort passen. Darüber Vermuthungen von Valck. *Elegg.* p 283. und Merkel *Prolusio ad Ibin.* Dieses Gedicht Ovids hat wol den Stoff des Originals ziemlich treu bewahrt.

Ὕμνοι: man weifs nicht ob diese wenigen Stücke, worunter *in Lavacra Palladis* und *in Cererem* Dorischen Dialekt haben, aus einer Sammlung stammen oder ob sie der Zufall zusammenführte. Letzteres ist glaublich, da das 5. Stück Εἰς Λουτρὰ τῆς Παλλάδος durch seinen beschreibenden Inhalt und die Fafsung in elegischen Distichen sich absondert und den Αἴτια näher steht. *H. in Iovem* und *in Apollinem*, die kürzesten, sind auch die nüchternsten; *in Delum*, auf die Geburt des Delischen Apollon, lang und breit ausgesponnen, noch jetzt trotz seiner Lücken 326 Hexameter enthaltend, hat den Ton und Umfang eines rhetorischen Epos, welches der Dichter in jungen Jahren unter K. Philadelphus (Anspielung v. 171. ff. vgl. Droysen Hell. II. 243.) wol nicht zufällig schrieb. Den Preis verdient *h. in Dianam*, der dem alten Hymnenstil in Schwung und Fülle der Scenerie sich am meisten nähert. *In Cererem*, für einen Alexandrinischen Kult bestimmt, jetzt durch Lücken sehr entstellt, und *in L. Pall.* haben den gleichen Mechanismus einer episodischen Erzählung, die man zum Theil eine gemüthliche Plauderei nennen kann. Hier erscheint jener Hang zur Breite, besonders zu schmückenden Beiwerken, welchen Lucian *conscr. hist.* 57. rügt, wovon Naeke II. p. 9. richtiger als Dilthey Cydippa p. 22. der an das reiche mythische Detail z. B. der Aetia dachte. Man findet wortreich gemalte, selbst kleinliche Digressionen und Genrebilder, welche keinen Zweifel lafsen dafs er die gepriesenen Götter als blofse Figuren des gelehrten Mythos betrachtet: Scene der Kinderstube h. Di. 66. Jagdstück oder Artemis und Herakles im Olymp ib. 142. ff. Erysichthon Cer. 67. ff., lauter gelehrte Spiele, die von Cobet Mnemosyne X. schonunglos verurtheilt, von Schneider im Philolog. XX. 136. ff. nicht glücklich geschützt werden. Man merkt auch hier was *angusto pectore Callimachus* bei Properz besagt. Χωλίαμβοι:

Meineke beim *Babrius* p. 153—169. In Handschriften des *Etym. M.* v. Ἀφάρoτος wird citirt ἐν ὑπομνήσει ἰάμβων Καλλιμάχου. Epigramme: Th. II. 1. p. 564. In Prosa waren bedeutend antiquarische Miscellen, namentlich unter den beliebten Titeln Κτίσεις und Ὑπομνήματα ἱστορικά, naturhistorische Denkwürdigkeiten Θαυμάσια oder Παράδοξα mit allerhand Abtheilungen, von Antigonus Carystius benutzt; daneben eine Reihe von Nomenclatoren mit Unterabtheilungen, auf die man Citate betreffend die Namen von Winden, Fischen oder Vögeln zurückführen darf, nach dem Wink von Athen. VII. p. 329. A.

Poetische Grundsätze: die bezeichnenden Stellen bei Hecker p. 52. vgl. oben II. 1. p. 362. Die hervorstechenden Maximen lauten: μέγα βιβλίον ἴσον . . τῷ μεγάλῳ κακῷ (Ath. III. pr.), μὴ μετρεῖν σχοίνῳ Περσίδι τὴν σοφίην, Λύδη καὶ παχὺ γράμμα καὶ οὐ τορόν *fr.* 441. und vor allem das Bewufstsein der Gründlichkeit und urkundlichen Forschung, ἀμάρτυρον οὐδὲν ἀείδω *fr.* 442. Daneben das apologetische Wort, εἵνεκεν οὐχ ἓν ἄεισμα διηνεκὲς ἤνυσα, wovon Naeke II. p. 33. Καλλιμάχειοι: Ister und Hermippus, als γνώριμος wird bezeichnet Philostephanus aus Cyrene. Unter seinen Bearbeitern war auch Nikanor, jener eifrige στιγματίας, der nach Suidas eine Schrift verfafste περὶ στιγμῆς τῆς παρὰ Καλλιμάχῳ. Spuren dieser Arbeit sind nicht mehr mit Sicherheit nachzuweisen, s. Schneider praef. p. 19. sqq. Lesung des Kallimachus in gelehrten Schulen, Hecker *Comment.* I. *de Anthol.* p. 188. Sprache: Aulin *De elocutione Callim.* Upsala 1856. und weiterhin Loebe Putbuser Progr. 1867. *Scholia*, zuletzt von Schneider berichtigt, gering von Ruhnk. *Ep. Crit.* II. p. 134. und Valck. *Diatr.* p. 283. geschätzt, und man wundert sich dafs gerade Meineke p. IX. sie wegen einiger kleinen Notizen (solche mögen nur sein zu H. Di. 235. Del. 175. Lav. 1. 37. Cer. 1.) in Schutz nahm. Die Mehrzahl besteht aus kleinen zusammengestoppelten Anmerkungen der jüngsten Schule; den dürftigsten Theil kennt der Pariser E nicht. Nachahmer: Dionysius (*in Dionys. Perieg.* p. 499.), Nonnus (Naeke *Opp.* I. 221. ff.), Gregorius von Nazianz
641 (*id.* 240. ff.), vgl. Hecker p. 81. Fragmente, vermehrt bei Blomfield; planlos ist die Zusammenstellung von Düntzer p. 9—34. Eine kritische Redaktion läfst Schneider erwarten. Auswahl bei Bergk Anthol. lyr. p. 123. sqq. (142—163.)

Handschriften der Hymnen, zuerst von Schneider praef. p. 29. ff. übersichtlich verzeichnet, sind nichts als Abschriften eines in Kpel durch Aurispa und Philelphus kopirten Codex, welche man in Italien während des 15. und 16. Jahrhunderts mehr oder weniger frei verfertigt hat; hieraus zog Lascaris seinen Text, den die nächsten edd. vett. wiederholen. Diese Menge sogenannter MSS. bildet keinen kritischen Apparat, und noch weniger findet hier die diplomatische Kritik einen sicheren Boden.

Ausgaben: *Hymni c. Schol. cura I. Lascaris s. l. et a.* (*Flor.* vor 1500 in Kapitälern) 4. *Ed. Ald.* (mit Pindar u. a.) 1513. 8. Korrekter Basel 1532. 4. *Cura Fr. Robortelli, Ven.* 1555. Vulgata durch H. Stephanus, in *Poetae princ. her. carm.*, vollständiger, *Hymni et Epigrammata c. annott. Frischlini*, 1577. 4. *Vulcanius*, LB. 1584. *Anna Dacier* 1675. *Hymni, Epigr. et Fragmenta ex rec. Theod. Graevii c. nott. varr. Trai.* 1697. II. (die Sammlung der Fragmente gab Bentley, den zweiten Band füllt der mythologische *commentarius Ez. Spanhemii*) Neue Auflage: *recens. I. A. Ernesti, LB.* 1761. II. (zur Geschichte dieses Quodlibet Wyttenb. *V. Ruhnk.* p. 79. sqq. Ruhnkenii *Epistolae* in *Opusc.* p. 813. sqq.) Kritik von Brunck in *Anal.* I. *Ruhnkenii Ep. Crit.* II. 1751. Desselben u. a. Briefe an Ernesti, *ed.* Tittmann 1812. (von seiner Kritik Naeke II. p. 10.) *H. in Apollinem c. emendatt. Valckenarii et interpr. L. Santenii, LB.* 1787. *Elegiarum fragm. coll. Valckenaer, ed. Luzac, LB.* 1799. *Rec. et c. notarum delectu ed. C. I. Blomfield, Lond.* 1815. 8. Hauptausgaben: *Hymni et Epigr. ed.* A. Meineke, *Berol.* 1861. *Callimachea ed.* O. Schneider. *Vol. I. Hymni c. Schol. Epigr. Lips.* 1870. Hymnen u. Epigr. übers. v. Ahlwardt, Berl. 1794. Hymnen v. Schwenck, Bonn 1821. Stuttg. 1833. Einiges bei Weber D. eleg. Dichter d. Hellenen. Ital. Uebersetzungen der Hymnen sind zahlreich. Ein Prachtdruck *Inni di Callimaco cogli epigrammi*, Gr. u. Ital. *Parma* 1792. f. *Hymnes avec une version et des notes par De la Porte du Theil, P.* 1795. Aelteste Lat. Uebers. v. Iac. Crucius, nach einem MS. gearbeitet. O. Schneider *Callimachea* im Philologus I. 260. ff. XX. 1863. p. 128. ff. und in d. Jahrb. f. Phil. Bd. 99. p. 101. ff. Progr. von G. Hermann *De loco Callimachei hymni in Delum, L.* 1846. Göttling *De duobus Callim. epigr. Ien.* 1857. Desselben Progr. 1852. 1861. Haupt im Berl. Prooem. hib. 1858. *Cobet Callimachea* in *Mnemosyne* X. 1861. p. 389. sqq. Apparat zu den Hymnen aus Pariser MSS. im Progr. v. G. Pohl, Posen 1860. *Dilthey Analecta Callimachea*, Bonn 1865. In unserer Zeit ist etwas zu viel über Kallimachus und oft mit Wiederholungen desselben Stoffs geschrieben worden.

7. Rhianus ein Kreter aus Bena, Zeitgenosse des Eratosthenes, verband ethnographische Studien mit Grammatik und Homerischen Studien; seine Recension des Homer (Anm. zu §. 94, 9.) wird oft erwähnt. Bekannter ist eine Reihe von Epen, wegen deren er ἐποποιός heifst: Ἀχαϊκά (4 B. citirt), Ἠλιακά (mindestens 3 B.), Θεσσαλικά, die beim Umfang von wenigstens 16 Büchern an genauen Details über Völker und Städte reich waren, und sein be-

rühmtestes Werk *Μεσσηνιακά*, vermuthlich in 6 Büchern, die Geschichte des zweiten Messenischen Kriegs, deren Reiz in den Abenteuern und Schicksalen des Aristomenes lag. Dieses Epos, vielleicht das geschickteste der Alexandrinischen Zeit, mufs die Volksage mit historischer Treue behandelt haben, wenn es dem Pausanias als lautere Quelle gelten konnte. Rhianus zog einen guten epischen Stil aus vertrauter Kenntnifs Homers, und man bewundert das Talent dieses Mannes, der nicht blofs Homerische Scenen mit glücklichem Blick nachgebildet hatte, sondern selbst das Gepräge Homerischer Einfachheit zu bewahren wufste. Wenn er aber auch in Wortbedeutungen und Wahl der Wörter vom alterthümlichen Gebrauch sich entfernt, so darf man doch die Natürlichkeit und den reinen Geschmack seines Ausdrucks rühmen: hier stören weder Härten noch Archaismen und dunkle Wortgelehrsamkeit, sondern Sprachschatz, Bau der Perioden und Hexameter mit weichem Tonfall bezeugen einen gebildeten Sinn für Eleganz und ungekünstelte Korrektheit. Einem ebenso natürlichen Gefühl folgte seine Homerische Kritik. Nicht weniger befriedigt er in eilf geistreichen, zum Theil erotischen Epigrammen: leichtfertige Themen und Anläfse von Weihgeschenken sind dort anmuthig mit Witz und in gewandtem Stil behandelt. Geringeren Ruf fand wie es scheint seine nach dem Vorgang des Panyasis gearbeitete *Ἡράκλεια* in 14 Büchern; man las dort viele Lokalsagen. Leider sind die Fragmente wenig zahlreich, darunter nur eins soweit ausführlich, dafs man den ernsten Ton seiner elegischen Darstellung erkennt, welcher an den weichen Stil der Ionischen Poesie erinnert.

7. Monographien: Siebelis *Disp. de Rhiano*, *Budiss.* 1829. 4. *Rhiani quae supersunt ed.* N. Saal, *Bonn.* 1831. Jacobs in Zimmerm. Zeitschr. 1833. N. 14—16. Hauptschrift, Meineke Ueber den Dichter Rh. in Abhandl. d. Berl. Akad. 1832. und der Abschnitt in s. *Anal. Alexandrina.* Das längste Fragment hat Stob. *S.* IV, 34. vermuthlich aus einem selbständigen Gedicht; derselben Klasse mochte die von Steph. v. *Ἀράκυνθος* genannte *Φήμη* gehören. Zwar wollte Meineke (p. 181. *doctrina magis quam poeticae virtutis laude excelluisse*) des Dichters Werth in die Gelehrsamkeit setzen, doch läfst sich hieraus die Vorliebe, welche K.

Tiberius (Suet. 70.) für ihn soll gehegt haben, schwerlich ableiten. Eher wurde das Gelüst des alten Sünders durch die Frivolität der geistreichen Epigramme gereizt, welche Rhianus über Themen der παιδικὴ μοῦσα gedichtet hatte. Vergl. Anm. zu §. 106, 4. Sonst versteckt sich wol manches Fragment unter dem Namen Ἀρρια-νός. Seine Homerischen Studien behandelt mit aller Sorgfalt K. Mayhoff *De Rhiani Cretensis studiis Homericis*, Dresdener Progr. 1870. 8.

8. Euphorion in Chalkis auf Euboea Ol. 126 geboren, blühte noch kurz vor Ol. 140 (um 220); über seine späten Jahre wird nichts berichtet. Er genofs in Athen den Umgang von Philosophen und Dichtern, erwarb sich nicht zum Vortheil seines sittlichen Rufs ein grofses Vermögen, und verlebte den letzten Theil seines Lebens am Hof Antiochus des Grofsen, der ihn zum Vorsteher der Bibliothek in Antiochia machte. Die nicht geringe Zahl seiner Epen oder hexametrischen Gedichte gehörte, wie man aus ihrem Stoff und Charakter ersieht, nur der Schule; seine meisten Bruchstücke verdanken wir den gelehrten Sammlern. Vorübergehend fand er eifrige Leser um Ciceros Zeit, als in Rom der junge Dichterbund sich in Studien der Alexandriner vertiefte, selbst Nachahmer, unter denen der Elegiker Cornelius Gallus bekannt ist; zuletzt benutzte Nonnus ihn am fleifsigsten. Die Fülle seines antiquarischen Wissens, seine vertraute Kenntnifs der seltensten Mythen, der Ueberflufs an mundartlichen Wörtern, die vielleicht kein anderer Dichter desselben Zeitraums so massenhaft verbraucht, setzen uns in Erstaunen, zugleich aber auch der Mangel an Geschmack und Leichtigkeit. Sein Ausdruck ist gesucht, durch Seltsamkeiten der Flexion gezeichnet, von Glossen bis zur Dunkelheit überladen und ungeniefsbar. Inhalt und Form verrathen einen ungewohnten Grad der Künstelei. Unter 20 Titeln in Vers und Prosa (letztere historischen und litterarischen Inhalts, wie Ἱστορικὰ ὑπομνήματα, Περὶ μελοποιῶν, Περὶ Ἀλευαδῶν) ragen hervor *Μοψοπία* oder *Ἄτακτα*, aus dem Kreise der Attischen Alterthümer, und 5 Bücher *Χιλιάδες*, voll von gelehrten Sagen, worin auch *Διόνυσος* und *Θρᾷξ* sich auszeichneten. Er scheint mit Vorliebe die verschollenen Mythen aus ihrem

Versteck hervorgezogen zu haben. Ferner tragen seinen Namen zwei Epigramme der befseren Art. Die Chiliaden ebenso sehr als ein Gedicht Ἀρὰ ἢ Ποτηριοκλέπτης, wofür ihm der Anlafs aus Ereignifsen seines Lebens kam, lafsen merken dafs Euphorion geneigt war seine grofse Gelehrsamkeit an kleinliche Stoffe zu verschwenden. Sonst gestattet die Dürftigkeit der Notizen und der Fragmente, trotz ihrer nicht kleinen Zahl, keine sichere Kombination über Plan und Umfang der öfter genannten Werke.

8. Der Nachlafs des Euphorion ist enthalten und gewürdigt in der reichen Sammlung: *De Euphorionis vita et scriptis disseruit et fragmenta — illustravit* A. Meineke, *Gedani* 1823. und neu 644 bearbeitet in den *Anal. Alexandrina*. Der Stoff ist auf manchen Punkten so hypothetisch, dafs man oft einer anderen Auffassung folgen kann. Nirgend zeigt Euphorion eine Spur von grammatischen Studien; deshalb erscheint es nicht räthlich ihn für denselben zu halten, den Erotian als Verfasser eines Hippokratischen Lexikons rühmt. Ohnehin war dieser Name nicht selten; unter anderen wird *E. ὁ Χερρονησίτης*, Verfasser Priapischer Verse aus derselben Zeit, von Strabo wie es scheint VIII. p. 382. und Hephaest. p. 105. erwähnt, s. Meineke *Epim*. I. vgl. Bergk Anth. lyr. p. XCII. Am wenigsten haben wir Grund ein beifsendes Epigramm des Krates *A. Pal.* XI, 318. welches mit der Zweideutigkeit der Begriffe *Χοιρίλος*, *κατάγλωσσα*, *Ὁμηρικός* spielt und auf den sittlichen Ruf des Euphorion stichelt, auf seine Studien Homers zu beziehen, noch weniger daraus abzunehmen dafs er besonders den Choerilus schätzte. Sicher steht Euphorion in seinen ästhetischen und formalen Prinzipien aufser Gemeinschaft mit den uns bekannten Alexandrinern. Bemerkenswerth ist die Notiz von einem Kommentar (bei *Miller Mélanges de littérature grecque*, Paris 1868. p. 49.), *ουτως ἐν ὑπομνήματι ἀνεπιγράφῳ εἰς τὸν κεχηνότα Διόνυσον*: dies nach Anführung eines Bruchstücks von Euphorion. Von seiner Prosa gibt einen Begriff *fr.* 121.

9. Nikander aus Kolophon, Mitglied einer alten priesterlichen Familie, war Arzt von Beruf, kam nach Aetolien, wo sich ihm mancher Stoff für naturwissenschaftliche Darstellungen und mythische Poesie darbot, mag aber am längsten im Pergamenischen Reich gelebt haben, und widmete dem letzten König Attalus III. einige Bücher. Seine Lebenszeit erstreckte sich vielleicht bis gegen 140 v. Chr. Die zahlreichen Dichtungen dieses Gelehrten gehörten be-

sonders in das didaktische Gebiet, und lieferten nicht nur den Römischen Dichtern, Virgil und vor anderen Ovid für seine Metamorphoses, sondern auch vielen Erklärern und Metaphrasten (wie Diphilus, Pamphilus, Theon, Plutarch, Antigonus) einen Schatz des doktrinären und philologischen Wissens. Dieser bestand nicht nur in der ärztlichen und naturwissenschaftlichen Gelehrsamkeit, sondern auch in ausgesuchter Kenntnifs von Alterthümern und Mythen; ein so bedeutendes Material kam aber bei der Eigenthümlichkeit seines Vortrags nicht zur rechten Geltung. In Nikander überwog der Mann vom Fach, der Dichter war untergeordnet. Er läfst kein poetisches Talent blicken, ihm fehlt sicheres Sprachgefühl und, wie der harte hexametrische Rhythmus zeigt, auch feines Gehör; die Kunst des gefälligen Erzählers, der Sinn für Lesbarkeit und klare Form war ihm versagt. Seine Rede stockt, dürr und leblos, ohne gutgegliederte Gruppen, haftet sie mit peinlicher Genauigkeit am sachgemäfsen lehrhaften Detail und führt zu keiner lebendigen Anschauung. Vielleicht ist er im Gefühl, dafs schöpferischer Geist und Leichtigkeit ihm nicht gegeben war, auf den Abweg des Ungeschmacks gerathen, wenn er ein Interesse durch verkünstelte Diktion und ungewohnte Sprachmittel gewaltsam erzwingen will. Allein seine Form hat keinen Wohllaut, und wenn man auch die Schwierigkeiten des technischen Ausdrucks in Anschlag bringt, so läuft doch der Vortrag hart und spröde, die todten glossematischen Wörter stören in einer so wenig flüfsigen Rede, der Stil klingt verschnörkelt und der stete Zwang macht ihn dunkel. Endlich ist seine Grammatik mittelmäfsig, seine Wortbildnerei voll von Versehen und Wagestücken, eine Menge sprachlicher Neuerungen (p. 709.) verfälscht Prosodie und Formenlehre. Kein Alexandriner hat im Mifsbrauch verlegener Wörter und Wortbedeutungen, in Flexion und Syntax bis zu den Partikeln herab gleich sehr das Mafs überschritten. Ein Dichter der bis zu diesem Grade mit Bedacht oder aus Ungeschmack sich absperrte, war wenigen geniefsbar und wurde zuletzt kaum von anderen als von Sammlern oder Grammatikern beachtet. Wir besitzen aus

645

der Klasse der medizinischen Werke vollständig die Lehre von den Giften, Ἀλεξιφάρμακα in 630 Versen, gegen den Schlufs hin interpolirt, und von den Mitteln wider Bisse schädlicher Thiere (Θηριακά V. 958); die sachlichen Schwierigkeiten wurden durch den Zustand des Textes vergröfsert, doch hat die neueste Kritik mittelst eines besseren Apparats nachgeholfen. Hiezu kommen mäfsige Notizen und die Fragmente der verlorenen Gedichte, der gelehrten Darstellungen aus Gebieten der Fabel und des historischen Wissens. Sehr geschätzt aber trocken war das Werk über Botanik Γεωργικά, doch ist der botanische Gehalt unserer Bruchstücke gering. Fünf mythographische Bücher der Verwandlungen Ἑτεροιούμενα wurden von Ovid gebraucht und durch kunstvolle Verflechtung in Schatten gestellt. Unbekannt ist der Inhalt der Εὐρωπία. Städtegeschichten oder ethnographische Bücher waren Κολοφωνιακά, Αἰτωλικά (diese prosaisch), Θηβαϊκά, Οἰταϊκά, Σικελία und noch manches Werk von gröfserem Umfang. Am wenigsten ist zu verwundern dafs ein Mann, welcher den glossematischen Ausdruck im Uebermafs liebt, ein umfassendes Werk Γλῶσσαι herausgab. Die Römischen Kunstdichter, man sagt Virgil und Macer, welche den Griechischen Dichter an Geist und Talent übertrafen, nutzten gern seine reiche Sachkenntnifs. Die beiden erhaltenen Gedichte Nikanders sind 646 im Alterthum fleifsig gelesen, aber von den Männern der naturhistorischen Disciplinen nicht beachtet worden; diesem Studium danken wir die Scholien, eine verständige, durch Urtheil ausgezeichnete Sammlung, in der durch Gelehrsamkeit die zu den Theriaca hervortreten, dann die Paraphrase des Eutekníos.

9. Notizen bei Suidas und im Γένος Νικάνδρου. Ueber N. Leben und Schriften summarisch R. Volkmann *De Nic. vita et scriptis*, *Hal.* 1852. ausführlich O. Schneider in den gelehrten *Prolegg.* s. Ausg. Wir wissen nicht ob falsche Kombinationen oder Irrungen der Homonymie jenen Anachronismus erzeugten, den *Vita I. Arati* rügt und einige Neuere wieder aufgefrischt haben; hiernach war Nikander ein Zeitgenosse des Arat und lebte wie dieser am Hofe des Königs Antigonus. Dazu kommt noch in *Vita II.* eine fast nach dem Epigramm schmeckende

Fabel. Ausdrücklich wird unterschieden N. von Thyatira (seltsame Interpolation Steph. v. *Θυάτειρα*) der Lexikograph, Sammler von Attischen Glossen, welchen Athenaeus und Harpokration besonders nutzten. Aber auch N. der Kolophonier schrieb **Glossen**, ein ausgedehntes Werk, welches jetzt nur bis zum 3. Buch citirt wird; wo jeder Zusatz fehlt (wie in der lückenhaften Stelle *Schol. Aristoph. Equ.* 406.), darf man wol immer an Nikander den Dichter denken. Es war alphabetisch angelegt und scheint mehr als 20 Abschnitte gebildet zu haben. Ein dritter Nikander war Verfasser des Buchs *Περιπετειῶν* Ath. XIII. p. 606. B. vermuthlich der XI. p. 496. E. genannte Chalkedonier; nicht näher ist bekannt *Νίκανδρος ὁ Περιπατητικός* in *Schol. ap. Banduri Imp. Or.* II. p. 861. Der Name Xenophanes welchen auch der Vater unseres Dichters führte, mag in Kolophon einheimisch gewesen sein. Manches biographische gab *Διονύσιος ὁ Φασηλίτης περὶ τῆς Ἀντιμάχου ποιήσεως*: dieser war es der ihm Aetolische Herkunft beilegte, man kann zweifeln ob in dem symbolischen Sinne, den Meineke *Anal. Alex.* p. 173. angenommen hat, oder weil er dort eingebürgert war. Entscheidend ist aber was derselbe Schriftsteller *ἐν τῷ περὶ ποιητῶν* berichtet, unser Nikander habe zu Kolophon das von den Ahnen ererbte Priesterthum des Klarischen Apoll besefsen. Im *Γένος* oder im Vorwort zu den Theriaca heifst es: *διέτριψε δὲ ἐν Αἰτωλίᾳ τοὺς πλείονας χρόνους, ὡς φανερὸν ἐκ τῶν περὶ Αἰτωλίας συγγραμμάτων καὶ τῆς ἄλλης ποιήσεως, ποταμῶν τε τῶν περὶ Αἰτωλίαν καὶ τόπων τῶν ἐκεῖσέ τε καὶ ἄλλων διαφόρων διηγήσεως, ἔτι δὲ καὶ φυτῶν ἰδιότητος.* Diese Worte machen mehr als eine Befserung wünschenswerth, doch würde mindestens in kleiner Umstellung die Rede zweckmäfsiger lauten: *ὡς φανερὸν ἔκ τε τῆς ἄλλης ποιήσεως καὶ τῶν π. Αἰτ. συγγραμμάτων, ποταμῶν τε κτλ.* Wenn also Nikander aus einem längeren Aufenthalt über jene wenig beachtete Landschaft sovieles Detail erkundet 647 und beschrieben hatte, wie niemand vor und nach ihm, so wird wol begreiflich warum er von einigen mit dem Prädikat *ὁ Αἰτωλός* bezeichnet wurde. Nicht völlig ist das nächste Problem aufzulösen, die Form seiner *Αἰτωλικά*. Denn mehrere Bruchstücke derselben, die als unmittelbare Rede des Autors selbst mit den Formeln *γράφει* und *γράφων τάδε* eingeleitet werden, laufen scheinbar in Vers und Prosa; man müfste sonst annehmen dafs jene Stellen lückenhaft, dafs die Namen der Dichter oder Prosaiker auf die Nikander sich berief ausgefallen seien. O. Schneider erklärte zuletzt das Werk für ein prosaisches, nachdem er mit anderen versucht hatte das Fragment *Schol. Apollon.* I, 419. aus dem ersten Buch in Hexameter zu bringen; auch brauchte man ein Citat mit drittehalb Hexametern *Schol. Ther.* 215. wo mehrere Namen der Aetolischen Landschaft vorkommen, nicht

nothwendig mit den Aetolika zu verbinden. Da nun *Ath.* XI. p. 477. B. aus demselben ersten Buch ein Bruchstück in Ionischer Prosa vorträgt, so bleibt hier keine Wahl, sondern nur die Frage, was den Nikander bewog über Aetolien im Ionischen Dialekt zu schreiben. Daran grenzen *Οἰταϊκά*, mehrere Bücher elegischer Distichen, einmal falsch geschrieben *Βοιωτιακά*, cf. Dind. *praef. Ath.* p. IV. Doch existirten mehrere Bücher *Θηβαϊκῶν, Schol. Ther.* 214. Die hexametrischen *Ἑτεροιούμενα* (oft verdorbener Titel, sogar *ἐν ἑτέρῳ Schol. Ther.* 349. wo der Singular sich nicht vertheidigen läfst) werden am häufigsten von Antoninus Liberalis genannt und ausgezogen. Als ein kleiner Abschnitt des Ganzen erscheint *Ὑάκινθος Schol. Ther.* 585. Viel medizinisches nennt Suidas: *ἔγραψε Θηριακά, Ἀλεξιφάρμακα, Γεωργικά, — Ἰάσεων συναγωγήν, Προγνωστικὰ δι' ἐπῶν· μεταπέφρασται δὲ ἐκ τῶν Ἱπποκράτους Προγνωστικῶν.* Längere Bruchstücke sind endlich nur aus den *Γεωργικά* vorhanden. Diese hat er hauptsächlich als Botaniker und praktischer Arzt verfafst denn der Gesichtspunkt von Cicero *Or.* I, 16. trifft nicht, wenn er wie es scheint nicht als Leser sondern nach äufserlicher Ueberlieferung erzählt: *Etenim si constat inter doctos homines — de rebus rusticis hominem ab agro remotissimum Nicandrum Colophonium poetica quadam facultate, non rustica, scripsisse praeclare.* Nun aber spüren wir selbst in den vorhandenen Bruchstücken, die man allein dem Athenaeus verdankt, weder einen poetischen Geist (man lese nur das längste, gar erschreckliche *fragm.* 7.), noch sehen wir anderes erwähnt als was zur medizinischen Botanik gehört und allenfalls der Küche dient; dagegen gar nichts was im Alterthum einen *scriptor rei rusticae* macht, den O. Schneider am Schlufs seines ausführlichen Kapitels über die *Γεωργικά* p. 74—122. noch immer darin erblickt. Deshalb gedenkt seiner kein Lehrer der Landwirthschaft oder der Naturwissenschaften. Ein Anhang mochten die selten genannten 648 *Μελισσουργικά* sein. Dafs ein so reichhaltiger Autor von den Fachgelehrten wenig beachtet war, davon lag wol der Grund mehr in der unverdaulichen Form als in der geringen Meinung von Nikander, weil man ihn etwa für einen blofsen Metaphrasten der ihm überlieferten Wissenschaft gehalten hätte. Letzteres denkt Schneider p. 124. der den oft erwähnten Apollodor als seine vorzügliche Quelle für den Abschnitt der Toxikologie p. 182. ff. nachweist. Der Reichthum der medizinischen Litteratur war aber so grofs, dafs niemand dafür einen mühseligen Poeten anzugehen brauchte. Noch den meisten wissenschaftlichen Werth haben *Ἀλεξιφάρμακα*, sonst auch *Ἀντιφάρμακα* genannt. *Θηριακά*, am fleifsigsten citirt (von den Irrungen der Sigla θ^{α} Gaisf. *in Hesiodi* Θ. 709.) und kommentirt, wurden von einigen für das Werk eines Homonymus erklärt, Bekk. *Anecd.* p. 1165. vgl. II.

1. p. 318. Der Dichter gefiel sich in diesem unergetzlichen Stoff und schrieb noch *'Οφιακά*: wenn dort wie man vermuthet die von Aelian aufbewahrten elegischen Distichen standen, so konnte man einmal seinen gefälligen Stil rühmen. Einen Vorgänger fand Nikander an dem gelehrten Arzt Numenius aus Heraklea, Verfafser eines *'Αλιευτικός*, der vorzüglich durch Athenaeus bekannt ist, und von *Θηριακά*, deren bisweilen in den *Schol. Ther.* gedacht wird: Meineke *Exerc. in Ath.* I. p. 3.

Stil und anomale Grammatik: ein anziehender Stoff für Monographien, wofür die jüngste Nikandrische Litteratur vorgearbeitet hat. Belege für Willkür in der Prosodie bei Meineke ib. p. 8. O. Schneider pp. 233. 236. 263. 272. Einen Theil seines Sprachschatzes zog er aus Antimachus, *Schol. Ther.* 3. vgl. II. 1. p. 346. Nikander brachte zwar aus allen Winkeln der Mundarten und der Litteratur seinen Wortvorrat zusammen, mufs ihn aber auch aus eigener Erfindung bereichert haben: eine sorgfältige Sammlung bei Volkmann im 2. Kapitel seiner *Commentatt. epicae* (*L.* 1854.) besonders p. 55—73. vergl. O. Schneider p. 207. ff. und Belege der seltsamen Wortbildnerei namentlich für Paronyma und Adjectiva bei Lingenberg *Quaestiones Nicandreae*, Diss. Hal. 1865. Darunter mifsrathene Wörter wie *ἐλατηίς, αἰθρήεις ὑψήεις ὑπαργήεις ἀγριόεις, δολιχήρης ὀλιγήρης, λιχμήμων λωβήμων*, und unter Adverbien das pomphafte *πανσπερμηδόν*. Kommentatoren, im allgemeinen vom *Etym. M.* v. *'Ατύζων* citirt, drei von Steph. v. *Κορόπη*, darunter Theon und Plutarch: sie reichen von Diphilus aus Laodicea und einer Anzahl Aristarcheer (merkwürdig des Pamphilus Schrift *εἰς τὰ Νικάνδρου ἀνεξήγητα*) bis auf Tzetzes herab, der zweimal sich hören läfst. Davon ist noch jetzt in den Scholien kein geringer Theil sichtbar, namentlich in den gelehrteren zu den Theriaca, um die Schneider zuerst sich verdient machte. Weitere Beiträge gab C. Bussemaker *Schol. et paraphrases in Nicandrum et Oppianum partim nunc pr. ed. annot. crit. instr. Par. Didot.* 1849. zugleich mit den *Scholia in Theocr.* Einen diplomatischen Text mit kritischem Apparat lieferte zuerst H. Keil bei der Ausg. 649 von O. Schneider, hauptsächlich für *Schol. Ther.* Bei diesen sind als die zuverläfsigsten Handschriften gebraucht ein Vaticanus und ein Göttinger codex, bei *Schol. Alex.* ein Pariser. Ein auf alte Vorarbeiten gegründetes Supplement der Scholien ist Eutecnius: *Εὐτεκνίου Μετάφρασις* zuerst herausgegeben mit allerhand Apparat von A. M. Bandini, Flor 1764. wiederholt von I. G. Schneider.

Handschriften: nicht selten, aber in wenigen sind beide Gedichte vollständig enthalten; ihre reinsten und treuesten ein Pariser codex S. X. der Göttinger und Florentiner S. XIII.

47*

Ausgaben, weder zahlreich noch ehemals durch Sorgfalt ausgezeichnet: Uebersicht von *du Theil* in *Notices et Extr.* T. VIII. p. 221—31. mit einem Anhang von *Scholia Vat. Ed. pr. Aldina* (mit Dioscorides) 1499. f. Zweite Aldina 1522. 4. *Ap. Guil. Morelium interprete Io. Gorraeo* (vortreffliche Uebers.), *Par.* 1557. 4. ein typographisches Meisterstück. Die Vulgata durch H. Stephanus in *Poetae princ. hero. carm.* 1566. Bessere Leistungen für Kritik und Erklärung von I. G. Schneider: *Alexipharmaca c. Schol. et paraphr. emend. et ill., Hal.* 1792. Tumultuarisch gearbeitet, *Theriaca c. Schol. emend. et ill., L.* 1816. Dann beim Didotschen Druck der *Poetae bucol. et didact. P.* I. Hauptausgabe, welche nächst einer erschöpfenden Einleitung über die Schriften und Fragmente des Dichters den berichtigten Text beider Gedichte, reichen kritischen Apparat, Wortregister und berichtigte Scholien enthält: *Nicandrea. Ther. et Alex. rec. et emend.* — O. Schneider, *Lips.* 1856. Bentleii *Emendatt. in Theriaca, Mus. Crit. Cantabr.* I. p. 370. sqq. 445. sqq., vermehrt bei O. Schneider.

10. Parthenius aus Nikaea um 60 v. Chr.: §. 106, 4.

10. Die Fragmente zugleich mit einer kritischen Bearbeitung der Ἐρωτικά bei Meineke *Anal. Alexandr.* n. 4. Der Stil dieses Dichters erschien ihm natürlich und elegant, wenn auch durch Glossen gefärbt. Aber die von ihm unter 49 Numern geordneten, sehr beschränkten Notizen und Fragmente können dieser günstigen Ansicht das Wort nicht reden. Der Ton in den beiden längsten Bruchstücken *fr.* 24. 32. zeigt den Parthenius als gebildeten aber ungemüthlichen Erzähler.

11. Heraklides aus Heraklea im Pontus war Zuhörer des Didymus, und vertheidigte des Meisters Ehre gegen Widersacher in einem Werk voll seltner und dunkler Schulgelehrsamkeit, welches ein Vorläufer der beliebten philologischen Gastmäler gewesen zu sein scheint, den 3 Büchern der *Λέσχαι* im Phalaekischen Metrum. Dieses Schaustück des realen Wissens und der Alexandrinischen
850 Form mag seinen Ruf begründet haben. Er ging nach Rom und lehrte dort noch über die Zeiten des Claudius hinaus. Von seinen anderen epischen und vermischten Arbeiten ist keine Spur geblieben.

11. Ueber diesen Dichter antiker Makamen Meineke *Anal. Alex. Epim.* X. Sein Kommentator war Orus. Er schrieb noch grammatisches, wenn die Kombinationen beim Artikel des Sui-

das zutreffen; derselbe sagt dafs er seinen Sohn dem Lehrer zu Ehren Didymus nannte.

12. Heliodorus, Verfasser eines gut geschriebenen hexametrischen Gedichts Ἰταλικὰ θεάματα, lebte nach Cicero. Noch andere Dichter desselben Namens werden erwähnt, unter ihnen ein Athener, Verfasser des pharmakologischen Buches Ἀπολυτικά, das sich durch sieben fliefsende Verse empfiehlt.

12. Meineke *Anal. Alex. Epim.* XI. Derselbe vermuthet im Stob. III. p. XLI. mit Grund dafs Heliodors Gedicht Ἰατρικὰ θαύματα hiefs. Auch Osann im Philol. XIV. 639. billigt θαύματα, wofern Heliodor ein Augenarzt in der Zeit Galens war. Die Menge der in der Litteratur genannten Heliodore gestattet mancherlei, doch ohne Sicherheit zu kombiniren. Die Zahl der versifizirenden Aerzte war grofs (II. 1. p. 566.), und sie wuchs noch in den Jahrhunderten der Kaiserzeit. Ihr eigentlicher Platz ist in der Geschichte der Medizin, wie man die geographischen Lehrdichter besser dem Kapitel der Geographie vorbehält.

Andere Dichter kommen ohne genaue Angabe der Zeit vor; sie werden mit einigem Grund in diese zweite Gruppe vor Augustus verlegt. Abgesehen vom prosaischen Sammler Antigonus dem Karystier, welchem Ath. III. p. 82. B. zwei Verse zuschreibt, gehört zu den ältesten Theolytus ὁ Μηθυμναῖος ἐν τοῖς Βακχικοῖς ἔπεσιν Ath. VII. p. 296. A. auch Verfasser einer Chronik, ἐν δευτέρῳ Ὥρων ib. XI. p. 470. B. Er war eine Quelle des Apollonius, *Schol. Apoll.* I, 623. Polykritos ὁ τὰ Σικελικὰ γεγραφὼς ἐν ἔπεσιν *Auctor mirab. ausc.* 122. kann identisch sein mit einem der sonst erwähnten Homonymi. Pherenikos aus Heraklea, ἐποποιός Ath. III. p. 78. B. fünf Hexameter in *Schol. Pind. Ol.* III, 28. Hegemon ἐποποιός, ὃς ἔγραψε τὸν Λευκτρικὸν πόλεμον κτλ. Steph. v. Ἀλεξάνδρεια, und ἐν τοῖς Δαρδανικοῖς μέτροις Aelian. *N. A.* VIII, 11. Pankrates ὁ Ἀρκάς, von Athenaeus (der einige seiner Verse citirt) unter den epischen Verfassern von Ἁλιευτικά sogleich nach Numenius aufgeführt: der Titel seines Gedichts war Ἔργα θαλάσσια. Demselben dankt man die Notiz vom Alexandriner Aeschylus (oben p. 76.) XIII. p. 599. E. Αἰσχύλος ὁ Ἀλεξανδρεὺς ἐν Ἀμφιτρύωνι (woraus er zwei Trimeter citirt). οὗτος δ' ἐστὶν Αἰσχύλος ὁ καὶ τὰ Μεσσηνιακὰ ἔπη συνθείς, ἀνὴρ εὐπαίδευτος. Ein anderer Alexandriner Kapiton, ὁ ἐποποιός, Ἀλεξανδρεὺς δὲ γένος, ἐν δευτέρῳ Ἐρωτικῶν Ath. X. p. 425. C. Neoptolemus ὁ Παριανὸς ἐν τῇ Διονυσιάδι Ath. III. p. 82. D. wird am meisten ὁ γλωσσογράφος wegen seines für Homer und andere Dichter bedeutenden Werkes γλωσσῶν genannt; er ist schwerlich der 651

Theoretiker, den Horaz bei seiner *Ars* soll benutzt haben: Meineke *Anal. Alex. Epim.* V. Andere bietet der Zusatz zu §. 98. Aber als litterarische Gröfse dieses Zeitraums, deren Alter wir nicht genauer fixiren können, bleibt nur

13. Babrius, Verfasser choliambischer Μυθιάμβων in 2 (nach Suidas 10) Büchern, der Gründer aller guten Aesopischen oder Fabellitteratur. Früher kannte man ihn hauptsächlich aus einer beträchtlichen Anzahl Fragmente, welche Suidas mit dem Namen des Dichters oder auch unter dem Titel ἐν Μύθοις anführt. Von seinem Zeitalter liefs damals nur soviel sich ermitteln, dafs er mindestens vor dem dritten Jahrhundert unserer Zeitrechnung schrieb, weil im Beginn desselben Dositheus zwei Stücke jener Fabelsammlung übertrug; der Römische Fabulist Avianus las sie in zwei Bücher abgetheilt und scheint ihn als Vorgänger des Phaedrus zu betrachten; Kaiser Julian setzt die Mythen des Babrius als allgemein bekannt voraus. Erst Tyrwhitt erweckte das Andenken des fast vergessenen Dichters und setzte ihn in sein litterarisches Recht ein. Ausgehend von der Beobachtung dafs Choliamben in alten Handschriften des Aesop durchschimmern, und dafs seine drei ältesten Ausgaben trotz grofser Verschiedenheiten in Babrius eine Gemeinschaft haben, machte er wahrscheinlich dafs aller Bestand Aesopischer Litteratur, selbst in aufgelöster Gestalt und in der späten schlechten Prosa, wesentlich auf diesen Fabeldichter zurückgehe, mithin der Kern des Griechischen Aesop ein aufgelöster Babrius sei. Diese Kombination Tyrwhitts ist durch Trümmer der Fabelsammlung, besonders durch Italiänische Codices (*Flor. Vatic.*) des Aesop, worin die Spur choliambischer Dichtung klar zu Tage liegt, bestätigt worden. Demnach liefs sich nicht zweifeln dafs Babrius als Stifter der Griechischen 652 schriftmäfsigen Fabel galt, und die Byzantiner seine Fabeln entweder in geläufigere Rhythmen, in Hexameter, elegische Distichen oder Iamben umsetzten, oder unter dem hergebrachten Namen Aesop in Prosa redigirten, anfangs korrekt und dem dichterischen Text getreu, dann nachläfsig und in schlechter Form. Soweit war ein kleiner Besitzstand

des Babrius gesichert, aber diese Trümmer gaben einen schwachen Begriff von seiner Kunst und Weise des Vortrags. Erst in unseren Tagen hat man ein klares und erfreuliches Bild von dem Dichter erlangt und zugleich einen werthvollen Autor wieder gewonnen, als durch einen unerwarteten Glücksfall eine Handschrift des Babrius vom Berg Athos zum Vorschein kam, 123 vollständige choliambische Fabeln in zwei Büchern oder Ausgaben enthaltend, deren zweite, später herausgegebene beim funfzehnten Stück abbricht. Zwar ist die Handschrift voll von Verderbnifs und Lücken, das Metrum hat oft gelitten und Interpolationen jeder Art hervorgerufen, Wörter und Verse sind verschoben, und überall erscheinen die Spuren eines volksthümlichen aber im Gebrauch verschlechterten Lesebuchs, auch erinnert an diese Popularität eine Zahl Epimythien und moralischer Zusätze: kurz, durch eine späte Redaktion ist viel ursprüngliches verwässert oder abgestreift worden. Gleichwohl gewährt die Sammlung noch in solcher Verfassung ein volles und abgerundetes Bild des Dichters, und übertrifft bei weitem die günstige Vorstellung, welche man aus vereinzelten Zügen in den wenig ausgedehnten und abgerifsenen Zeilen ehemals bilden durfte. Vielleicht ist Babrius weniger Erfinder gewesen als ein praktischer Kopf, welcher die häufig im Leben umlaufenden Fabeln ergriff, und indem er das dort ruhende Korn des gesunden Menschenverstandes in seinem Werth erkannte, den Fabelstoff gesichtet, fixirt und geformt hatte. Gewifs erzählt kein Fabulist mit gleich süfser Einfalt, keiner hat so glücklich den Ton der Natur und des Gemüths getroffen. Man bewundert an diesen kleinen lichtvollen Gemälden, denen mancher lokale Zug aus erster Hand einen hohen Reiz verleiht, die Wahrheit und Treue, welche den wenigsten Fabulisten gelang, neben dem lebhaften Ton und praktischen Witz; die Erzählung ist fliefsend und rasch, ohne beim unwesentlichen Detail zu verweilen; die Zeichnung der Figuren präzis, ihre Haltung naiv und frisch; mit eigenthümlichem Zauber fesselt aber die durchsichtige Form, welche heiter bis zu traulichem Geschwätz in der Mitte zwischen studirter Ele-

ganz und kunstlosem Hausverstande steht, und den natür-
655 lichen Ausdruck der Volksprache geschickt wiedergibt.
Kallimachus war hier der nächste Vorgänger des Babrius; nach seinem Beispiel gebraucht er den Ionischen Dialekt, nur eklektisch ermäfsigt, und die Choliamben. Dieses Metrum mit abgestumpfter Spitze, welches dem volksmäfsigen Ton sich trefflich anschmiegt und dem Stil keinen Zwang anthun darf, behandelt er mit Sorgfalt und Sauberkeit, namentlich in der Betonung und im Gebrauch kurzer Sylben. Im Vortrag ist die glossematische Färbung des Alexandriners vermieden. Einen solchen Verein poetischer Gaben spiegelt kein Stück so rein oder in einem gröfseren Umfang ab als Fabel 95 in 102 Versen, ein Meisterstück, welches durch Anmuth und mimischen Reiz ebenso sehr erfreut als durch Schönheit der Rhythmen. Die Sammlung enthält sonst nichts wodurch die Zeit des Dichters genau sich bestimmen läfst. Man darf ihn spätestens in die Zeit der ersten Kaiser setzen; nach seinen Andeutungen schrieb er in Asien, und die Vermuthung liegt nahe dafs er ein Syrer war.

13. Diese summarische Notiz mag hinreichen, um den Dichter Babrius in die Spätlinge der Alexandrinischen Poesie einzureihen; der Anhang dieses Buchs oder das Fachwerk der Aesopischen Fabel wird aber nochmals auf ihn zurückkommen, soweit er für Ueberlieferung des Stoffs eine Bedeutung hat. Nach der vorläufigen Andeutung von Bentley *Opusc.* p. 76. brach die Bahn (Tho. Tyrwhitt) *Dissert. de Babrio, Lond.* 1776. nebst *Auctarium* bei seinem Orpheus; Abdruck durch Harles, Erl. 1785. und vor d. Aesop von Furia. Der von ihm gebrauchte Bodleianus 2906. hat die kritische Herstellung des Textes nicht weiter gefördert. Schon damals erkannte Herder den Werth des Babrius, und er rühmte denselben als das Muster antiker Fabeldichtung. Vatikanische Fabeln bei Furia p. 142—156. Restaurationen derselben in choliambischer Form von Koraës; auch das Verdienst dieses Mannes scheint Cobet *Varr. Lectt.* p. 182. nicht zu kennen, wenn er von der Florentiner Fabellese bei Furia so redet, als ob er zuerst die Spur von Versen entdeckt hätte. Sammlung beim Aesop v. Schneider p. 116—138. und in der Ausg. von Halm, L. 1852. Mifsgeburt *Babrii fabularum choliamb. l. tres etc. coll. F. X. Berger, Monach.* 1816. G. Cornewall Lewis *on the fables of Babrius*, im *Philological Museum* I.

280. ff. Derselbe philologisch gebildete Staatsmann besorgte weiterhin den Text *Babrii fab. Aesopeae, Oxon.* 1846. Kritische Verarbeitung des damals vorliegenden Materials: *Babrii fabulae et fabularum fragmenta coll. et illustr. I. H. Knoche, Hal.* 1835. Dann wurde der heutige Babrius in einer übel gehaltenen Handschrift vom Athos aus S. XI. durch Minas (*Μηνᾶς*) aufgefunden; sie kam in das Britische Museum. Nach einer Abschrift jenes MS. *editio princeps: Babrii fabulae iambicae CXXIII. nunc pr. editae.* I. Fr. Boissonade *recens. Par.* 1844. nebst e. kleinen Ausgabe; Fr. Dübner *Animadv. criticae de Babrii μυθιάμβοις, P.* 1844. *C. brevi annot. crit. edd. Orelli et Baiter, Tur.* 1845. Erste 654 kritische vervollständigte Ausgabe: *Babrii fabulae Aesopeae.* C. Lachmannus *et amici emendarunt. Berol.* 1845. Babrius ist hier auf 147 Nummern gebracht; im Anhang die von Meineke bearbeiteten Ueberreste der sonstigen choliambischen Poesie. Vergl. des Verf. Bericht über die damalige Babrius-Litteratur in der Hall. ALZ. 1845. N. 255—57. Einen Nachtrag von Varianten des Originals im Britischen Museum gab Dindorf im Philol. XVII. 321. ff. Konjekturen von Bergk *prooem. aest. Marb.* 1845. von Ahrens hinter der Schrift *De crasi et aphaeresi,* Stolberg 1845. von Schneidewin Gött. Anz. 1845. St. 1. 2. Drogan (Berl. 1847.), von Fix, Nauck u. a. in grofser Anzahl, bis auf Eberhard Berl. 1866. und Hoch Diss. Hal. 1870. Die späteren Arbeiten der Art haben mit dem oft unzuverläfsigen und verschlechterten Text sich die gröfsten Freiheiten genommen. Manche dieser Urtheile des Geschmacks sind scharfsinnig oder fein zugespitzt, die Mehrzahl hat keine Wahrscheinlichkeit in einem durch Metaphrasen umgeformten Text. Revidirter Text von Schneidewin, L. 1853. Zuletzt Auswahl des Babrius in Bergk *Anthol. lyr. ed.* 2. L. 1868. Einen unerwarteten Zuwachs von 95 übel erfundenen und stilisirten Fabeln liefs derselbe Lewis nach einer zweiten Handschrift desselben Menas folgen: *Babrii F. Aesopeae. E cod. ms. partem secundam nunc pr. ed. G. Cornewall Lewis,* Lond. 1859. wiederholt von Bergk p. 290—342. Hierüber gaben einen Bericht Conington im Rhein. Mus. XVI. 361. ff. und Sauppe Nachrichten v. d. Gesellschaft d. Wiss. bei d. Göttinger Anz. 1860. N. 23. Jener verwarf mit Cobet einen so mifsrathenen Fabulisten, dieser nahm ihn in Schutz und wollte keinen Betrug anerkennen. Letzterer mit Recht, schon weil hier arge Barbarei mit alten Traditionen sich mischt, die den Geist einer gewöhnlichen Täuschung überragen. Da nun aber die neue Sammlung in Stil, Vers und Graecität auf der niedrigsten Stufe der Fabeldichtung steht, und doch gelegentlich manches Goldkorn enthält, welches einem Fälscher nicht entfallen sein kann: so wird man mit Bergk (Anthol. prolegg. p. 33. sqq.) sie für eine der schlechten und späten, halb versifizirten Meta-

phrasen halten, in denen auch wider Willen stets einige Trümmer des guten Babrius festsafsen. Wenn auch der Gewinn spärlich ist, so nimmt man doch mit einem untadligen Choliambus vorlieb, wie sich ein solcher aus f. 84. für die Fabel vom *Φαλακρός* ergibt. Babrius in Deutschen Choliamben, steif A. F. Ribbeck, Berl. 1846. gelungener W. Hertzberg mit Abh. u. Anm. Halle 1846. Gr. u. Deutsch mit den übrigen Choliambendichtern Hartung, L. 1858.

Name, Persönlichkeit, Zeit: O. Keller im Artikel der Stuttg. Realencyklop. 2. Aufl. und Untersuch. über d. Gesch. d. Gr. Fabel p. 386. ff. Der Name *Βάβριος* war besser bewährt als die Byzantinische Nebenform *Βαβρίας*, die Preller Ausgew. Aufs. p. 376. zu schützen sucht; aus ihr entstand der Name *Gabrias*; in Lateinischen Inschriften jüngerer Zeiten ist *Babrius* häufig. Um den befremdlichen Namen zu beseitigen empfahl Herder *Βαλέριος*, die vermeinte Lesart eines Codex. Jetzt da das erste Buch an Branchus gerichtet ist (*ὦ Βράγχε τέκνον*), den auch der Schlufs von F. 74. anredet, und das Vorwort des zweiten Buchs (mit der Widmung *ὦ παῖ βασιλέως Ἀλεξάνδρου*) den Ursprung Aesopischer Fabeln von den Syrern herleitet, wird man den landschaftlichen Namen eines Asiatischen Dichters eher ertragen. Aus dem Original stammt ein derber Ausfall auf die betrügerischen Araber *Fab.* 57. extr. Dafs er die Mifsgunst der Höflinge fast unter den Augen seines fürstlichen Gönners erfuhr, hat Hertzberg p. 186. ff. als den Hintergedanken von F. 106. scharfsinnig erkannt. Die Güte der Schreibart galt mehreren als ein hinlänglicher Grund, um den Verfasser vor die Zeiten des Augustus zu setzen. Nur befremdet das Stillschweigen der Grammatiker, da zuerst bei Suidas und Etym. M. dieser Name förmlich statt des Aesop auftritt; auch spricht die sorgfältige, fast peinliche Technik des Verses namentlich im fünften Fufs und in Anwendung des tribrachus (worüber Fix in *Revue de Philol.* I. p. 58. ff. und Lachmann p. XIV. fg.) eher für eine jüngere Zeit. Wer nun den heutigen Babrius und seinen Wortgebrauch bis in die neugeschaffenen Wörter überblickt, sieht dafs er schon mitten im Vulgärgriechisch stand und dasselbe nur gelinde verfeinerte, selten auch poetische Blüten (wie *F.* 11, 7. *καλλίκαις ἄμητος*, mehrmals in 12. oder aus der Prosa hervorgezogen 136. *Ὑμηττία μέλισσα, κηρίων μήτηρ*) beimischte nach Art eines Mannes, der mehr ein Mitglied des Volks als der Schule war. Fafst man zusammen was Keller Untersuch. über d. Gr. Fabel p. 393. ff. für die Sprachform und den Wortbrauch sorgsam vereinigt hat, so empfängt man den Eindruck dafs Babrius ein gebildeter, mit Dichtern vertrauter Mann gewesen, aber in einem landschaftlichen Hellenismus stand. Dieses Vulgaridiom das zwischen den Stufen des Polybius und des Neuen Testaments manche Spiel-

arten durchlief, zuletzt viel dem Latein analoges aufnahm, kennen wir wenig; aus scheinbaren Latinismen dürfte man wenigstens nicht mit K. F. Hermann Berl. Jahrb. 1844. Decemb. auf einen Römischen Verfasser schliefsen. Vergl. O. Schneider in d. Jenaer LZ. 1845. p. 531. ff. Nach entgegengesetzter Seite 655 hin überrascht die Hypothese von Bergk, Babrius habe zuerst 250 v. Chr. in Korinth, dann um 241 in Chalkis seine Fabelbücher herausgegeben. Jede vom König Alexander (man nimmt Alexander Balas um die Mitte des 2. Jahrh. an) ausgehende Kombination bleibt unsicher. Lachmann denkt an einen Herodiaden unter Vespasian. Gegenwärtig mufs soviel für gewifs gelten, dafs erst Kallimachus (man legt ihm auch das Fragment in Apollon. *Lex. Hom.* v. Ἄειδε bei, mit dem Lachmann seinen Babrius schliefst) die choliambische Form der Fabel begründete. Auf die gangbare Fafsung derjenigen Fabel, welche die Prosa bei Coray 158. schlichter als F. 86. vorträgt, spielt mit einer kleinen Abweichung Dio Chrys. II. p. 232. (605) an. Man hat wol auch die Sammlung des Demetrius oder ein anderes prosaisches Corpus als Quelle des Babrius betrachtet, allein dieser hat im Vorwort, mit dem er seine zweite Sammlung einleitet, klar als Stifter einer neuen Muse geredet. Einen sinnreichen Gedanken äufserte Schneidewin, dafs aus den im Babrius verstreuten Zügen eine weit ältere Sammlung Aesopischer und Libystischer Fabeln sich entnehmen lasse, welche vielleicht in Athen entstand; nur enthalten jene Züge, deren einige noch in den aus verwandter Quelle geflossenen Sprichwörtern wiederkehren, meistentheils denjenigen Kern von Erfahrungen, den überhaupt der Charakter der frischen volksthümlichen Fabel fordert. Ungelöst bleibt die Frage, wieweit der Dichter aus Büchern oder unmittelbar aus dem Munde des Volks schöpfte. Mindestens ist die Zahl der unserer Sammlung eigenthümlichen Fabeln gering, s. *Ed. du Méril Hist. de la fable Ésopique* vor *Poésies inéd. du moyen âge*, *Par.* 1854. p. 46. Avianus hat 25 Fabeln nach ihm gearbeitet, Dositheus in den Anfängen des 2. Jahrhunderts zwei choliambische Fabeln aufgenommen, deren erste in F. 84. wiederkehrt. Wenn man dem Babrius auch Hexameter zuschrieb, so lag der Grund in der nachläfsigen Citation Suid. v. Ἑταιρεία: man las aber eine nach ihm in Hexametern und selbst in elegischen Distichen gearbeitete Sammlung. Die Fragmente dieser sogenannten Μυθικά behandelten Knoche Torgauer Progr. 1838. Lachmann p. VII. sq. und Bergk *Anthol. prolegg.* p. 20—22.

Eine so verbreitete Fabellese hatte nicht blofs sehr ungleichen Bestand aufgenommen, sondern empfing auch von der Schule, welche diesen Stoff in Vers und Prosa für Stilübungen umsetzte, mancherlei trivialen Zuwachs. Ihr verdankt man noch die me-

chanische Anordnung des Babrius nach dem Alphabet. Einige Stücke heifsen Fabeln blofs wegen der gewohnten Einkleidung, ohne den Geist und Werth einer volksthümlichen Fabel zu besitzen. Gemein ist im jetzigen Corpus F. 40. freigeistig und geistlos F. 30. und 119. (mit dem üblen v. 10.) und diese werden durch die doktrinäre 63. (ihr Motiv ist die Furcht des Volks vor den übelwollenden Heroen) noch überboten. Ein schmutziges Stücklein F. 116. (von Hertzberg zu günstig aufgefafst p. 211.) gehört unter die geschickt versifizirten Anekdoten. Auch F. 118. ist in Form und Gedanken schwach, abgesehen von der satirischen Spitze. Zugesetzte Verse lafsen sich mit Zuziehung des Suidas in F. 12. und 19. ausscheiden; merkwürdige Variationen geben 43. 6. und, wo Suidas das befsere bewahrt, 80, 4. Wie die ächten Epiloge klingen mochten, wird sicher aus F 74. erkannt; sonst haben eine gute Schlufswendung 11. 18. 112. Seltsam lautet ein zweitheiliges Epimythium der vorhin erwähnten F. 119. Interpolationen vermuthet man häufig, wo der Ausdruck holprig oder breit und wäfsrig ist; in einer so popularen Spielart werden wir selten mit Entschiedenheit den verdächtigen Ueberflufs abweisen, wie F. 9, 1. *Ἁλιεύς τις [αὐλοὺς εἶχε καὶ σοφῶς ηὔλει, | καὶ δή ποτ'] ὄψον ἐλπίσας ἀμοχθήτως κτλ.* wo man die eingeklammerten Worte glatt fortschneiden kann. Lehrreiche Proben der stärksten Interpolation im Codex sind F. 6, 6. *ἢ πόσου με πωλήσεις*; (das wahre *ἢ τίν' ὦνον εὑρήσεις* hat Suidas) und in höherem Grade der Auflösung 82, 8. wo nur Suidas helfen konnte. Mehrmals bedarf man der Umstellung oder einer kühnen Berichtigung der Glosseme, deren Ursprung in den prosaischen Metaphrasen zu suchen ist, wie 82, 5. wo ein *versus politicus* sich einschlich. Es war aber ein Mifsverständnifs wenn Cobet *de arte interpret.* p 154. sqq. behauptete dafs der gröfste Theil der Fabeln von Späteren gemacht oder durch Interpolation verunstaltet sei: blofs weil vieles in unserer Handschrift matt und schlecht gesagt ist oder das Metrum verdirbt. Bereits Hecker im Philologus V. 490. ff. trat dieser Vorstellung entgegen.

d Dichter der dritten Gruppe.

Unter den vielen Lehrdichtern der praktischen Fächer, namentlich der Medizin und Astronomie, gehören hieher Marcellus, die Oppiane, Manetho, Maximus und einige Geistesverwandte.

14. Marcellus aus der Pamphylischen Stadt Side (*ὁ Σιδήτης*) war ein berühmter Arzt in der ersten Hälfte des 2. Jahrhunderts. Man schätzte sein umfassendes medizinisches Gedicht in 42 Büchern, und die Kaiser liefsen

es in den öffentlichen Bibliotheken Roms aufstellen. Jetzt sind nur ein prosaisches Fragment über Lykanthropie und ein Stück von 101 Hexametern über den ärztlichen Gebrauch der Fische vorhanden; trotz der Trockenheit, woran (besonders im ersten Abschnitt von 43 Versen) die Nomenklatur und wissenschaftliche Praxis ihren Antheil hat, wird eine stilistische Fertigkeit nicht verkannt.

14. Artikel bei Suidas, ergänzt durch ein Epigramm *Anth. Pal.* VII, 158. Unbedeutend Thorlacius *de Marc. Sid.* 1819. in s. *Opusc.* IV. N. 3. Visconti, dem mehrere beitraten, wollte diesem Arzt die beiden Inschriften aneignen, welche den Namen des nicht poetischen Herodes Atticus führen, doch nur weil der zweiten *Μαρκέλλου* beigeschrieben ist. Seine Prosa hat Aetius VI, 11. Das Stück der *Ἰατρικά* bewahrt ein *Cod. Medic.* (daraus *Marc. de remediis ex piscibus, Gr. c. metrica Lat. F. Morelli versione, Par.* 1591. Fabric. *B. Gr.* I. p. 15—21. XIII. p. 317—20.), berichtigt nach zwei *Codd. Pariss. Marcelli Sid. fragmenta duo recens. I. G. Schneider*, hinter s. Ausg. von *Plut. de puer. educ. Argent.* 1775. Beim Didotschen Druck der *Poetae bucol. et didact. P.* I. Sammlungen in C. G. Kühn *Collectanea de Marcello Sidita*, 5 Progr. *L.* 1834—35. Ideler *Physici et Medici Gr.* I. 134—137.

15. Oppianus aus Anazarbus (nach anderen aus Korykos) in Cilicien, unter den Kaisern Marcus und Com- 657 modus, schrieb 5 Bücher *Ἁλιευτικῶν*, ein zwar nicht ohne Sachkenntnifs, hauptsächlich aber aus zahlreichen Vorgängern verfafstes Lehrgedicht über Aufenthalt und Eigenschaften, Lebensweise und Fang der Fische. Sein blühender gebildeter Stil fesselt ebenso sehr als der heitere gemüthliche Ton, auch ist sein Versbau rein und wohlklingend; aber das Streben zu gefallen, verbunden mit dem sophistischen Geschmack jener Zeiten, macht ihn wortreich und geneigt zur malerischen Rhetorik. Daher gönnt er dem Detail vielen Spielraum, ohne die Gruppirung und Uebersicht des Ganzen streng ins Auge zu fassen. Dieses Gedicht wurde fleifsig gelesen und abgeschrieben; der Text hat durch Interpolation gelitten. Demselben Dichter ist ein zweites ziemlich ausgedehntes Werk, die gegen Ende nicht mehr vollständigen 4 Bücher *Κυνηγετικῶν*, zugeschrieben worden. Der Verfasser welcher sein Gedicht dem Caracallus widmet bezeichnet sich als Syrer aus Apamea. Die

Halieutika werden von ihm nicht selten nachgeahmt; wie er aber den poetischen Geist Oppians nicht erreicht, so bleibt er in Stil und metrischer Technik zurück, und kennt darin keine Schule. Seine Studien und Kenntnifse waren nicht gering, er schreibt lebhaft aber überladen, pathetisch und ohne Mafs. Man vernimmt den Hauch und Schwulst der Asiatischen Rhetorik, es fehlt ihm an Geschmack und zuletzt ermüdet man am rauschenden Wortschwall, welcher einen Vorläufer des Nonnus verkündet. Sein Wortschatz ist ohne Wahl aus den verschiedensten Dichtern zusammengelesen, aber voll von falscher Wortbildnerei: hierin und in den Strukturen zeigt er geringen grammatischen Takt, und man möchte glauben dafs dieser Provinzial mit dem Hellenismus spät oder unvollkommen vertraut wurde. Zuletzt verräth den Naturalisten ohne feines Gehör der schaukelnde Vers; in der metrischen Technik kümmert er sich wenig um genaue Wahrnehmung der Caesur, Position und Symmetrie der Füfse. Den Stoff (nach seiner Aeufserung hatte kein Dichter ihn dargestellt) entwickelt er halb als Techniker, und lehrt nach einander alle naturhistorischen Seiten, dann (in Buch 4. von der Jagd) den praktischen Theil. Vielleicht wird mancher Anstofs durch bessere Handschriften, an denen es nicht fehlt, zu heben oder abzuschwächen sein. Nicht aus Kommentaren der Oppiane sondern aus Studien der Byzantiner sind mancherlei Scholien hervorgegangen, zum gröfseren Theil dürftige, weiterhin immer mehr verdünnte Bemerkungen späterer Zeiten; daneben Paraphrasen des auch am Nikander thätigen Eutecnios. Auch hat letzterer ein dürres Gedicht Ὀρνιθιακά (sonst Ἰξευτικά) in drei Büchern, welche man eher dem Dionysius oder sonst einem trocknen Ornithologen als den Oppianen zutraut, prosaisch aufgelöst.

15. Artikel bei Suidas. Die *Vitae* vor den *codd.* berichten wesentlich von der edlen Abkunft und guten Erziehung des Oppian, von den politischen Schicksalen seines Vaters Agesilaus unter K. Severus, von der Gunst die der Sohn beim Caracallus fand, zuletzt vom Tode des Dichters im Alter von 30 Jahren, und legen diesem Ἁλιευτικά, Κυνηγετικά, Ἰξευτικά bei. Schneider

war der erste welcher die Verschiedenheit der beiden Lehrgedichte sah und dieses Gewebe von Erdichtungen verwarf, andere dagegen schützten es. Ausführlich F. Peter Progr. Zeitz 1840. 4. Die metrischen Thatsachen wodurch *Cynegeticorum scriptor* charakterisirt wird, hat zuerst Hermann bezeichnet *Orph.* pp. 695. 712. 739. 760. sq, nach ihm sorgfältig erläutert Lehrs *Quaest. ep.* p. 306—324. Bis in kleine syntaktische Manieren erstrecken sich die Differenzen beider Dichter: so beim Subjunktiv und in den mit ihm verbundenen Partikeln; nützliche Nachweise gab Witting in der Diss. *De usu coni. et opt. in enuntiationibus secundariis ap. ep.* Gr. p. 57—63. Einer besonderen Erörterung bedürfen noch Sprache und Wortschatz, ein nach vielen Seiten anziehender Stoff, wofern eine strenge Revision des Textes vorausgeht und diese mit formaler Kenntnifs behutsamer und befser als durch Schneider geschah behandelt wird. Der Wortgebrauch der Halieutika läfst sich übersehen aus der Diss. von Th. Lohmeyer *De vocabulis in Oppiani Halieuticis aut peculiariter usurpatis aut primum exstantibus*, Berl. 1866. Seltsame Formationen kommen in den Cynegetica vor. II, 623. παῖδε Βορειονέω verglich Lobeck Pathol. Elem. I. p. 484. mit ὀφιόνεος einem Adjektiv dieses Dichters, aber πανίχνια I, 454. ändert er mit Recht in παρ' ἴχνια. Manches geschieht dem Vers zu Liebe, wie der Dual I, 72. θηρητῆρε und noch seltsameres 144. ff. II, 165. Bei den Cynegetica wird man oft an die Poesie der Bassariken erinnert, mit der eben dieser Poet (I, 24. im naiven Gespräch mit der Muse) sich befafst haben mag: dahin weisen der geblähte Ton und die rauschende Manier, besonders der empfindsame Vortrag, der in Exklamationen nicht gar geschickt ausströmt, einfacher im Ausruf ὦ μάκαρες I, 254. pathetischer I, 330. ὦ πόσση κραδίη, πόσση μερόπεσσι πέλει φρήν. II, 375. αἰδὼς ὦ πόσση, πόσσος πόθος ἐστὶ τοκήων. Noch stärker III, 464. ff. und vollends der Hymnus auf Eros II, 410. ff. Wortschwall mäfsig in der Anaphora (ὁππότε dreimal I, 120. ff. ἵππος viermal 224. ff.), rauschend II, 348. ἀμφαγαπαζόμενοι περὶ δὴ περίκαμπαν ἔχουσι, dann 565. νόσφι πόθων καὶ νόσφι γάμων καὶ νόσφι τόκοιο. Eine beständige Phraseologie wird vermifst; dafür treten pomphafte Wörter aus der Lesung oder eigener Fabrik ein. Von seinen Studien in der Dionysos-Fabel gibt eine Probe IV, 233. ff. Apamea nennt er seine Stadt II, 127. 157. Verfasser der **Halieutika**: unter Lehrdichtern dieser Klasse nennt Ath. I. p. 13. B. καὶ τὸν ὀλίγῳ πρὸ ἡμῶν γενόμενον Ὀππιανὸν τὸν Κίλικα. Stellen bei Schneid. p. XIII. worin er Antoninus als Mitkaiser erwähnt, können auf Commodus oder Caracallus (für diesen Scaliger *in Euseb.* p. 221. sq. durch die *Vita* getäuscht) gedeutet werden. Unter den poetischen Manieren dieses Dichters überrascht die Häufigkeit und Wortfülle seiner **Gleichnisse**, dann die Wahl des Stoffs; hat

er doch selbst den Strafsenräuber angebracht II, 408. ihm dienen
660 vergiftete Brunnen IV, 685. und die Sterbestunde des Menschen III, 108. ebenso gut als eine Zechgesellschaft 358. Anderer Art sind die Gleichnifse welche der Dichter der Cynegetica mit vielem Detail aus dem praktischen Leben zieht, wie I, 494. ff. 527. ff. II, 589. ff. Einer seiner vielen Vorgänger war Seleukos von Emisa, Verfasser von 4 B. *Ἀσπαλιευτικῶν* (*Suid.*), verschieden von Seleukos aus Tarsos, dessen prosaisches Werk *Ἁλιευτικά* Ath. I. p. 13. C. VII. p. 320. anführt. Die Halieutika sind fleifsig gelesén worden, daher für sie die MSS. zahlreicher als von den *Cynegetica*: diese Thatsache bezeugt auch *Schol. Taurin. Peyroni notit. libr. Valp. Calus.* p. 77. (dort p. 78—80. kritische Beiträge) *νῦν δὲ τῶν Ἁλιευτικῶν πολλὴ ἡ ζήτησις εἰς ἀνάγνωσιν, τῶν δ' ἄλλων μικρὰ καὶ ὀλίγη καὶ (ἢ) οὐδεμία.* Schon Sozomenus erwähnt in der Vorrede, wo er die Freigebigkeit des Kaisers Severus gegen den Dichter der Halieutika rühmt, die besondere Neigung der Leser: *ὡς χρυσᾶ ἔπη τὰ Ὀππιανοῦ εἰςέτι νῦν παρὰ τοῖς πολλοῖς ονομάζεσθαι.* Merkwürdig für die fleifsige Lesung Oppians Theodorus Prodromus in *Cor. Atakta* I. p. 12. Im Alterthum ist nur die Rede von *Ὀππιανὸς Κίλιξ ποιητὴς Ἁλιευτικῶν*, und der Artikel in der Chronik des Eusebius (bei Syncellus, *Ὀππιανὸς Ἁλιευτικῶν ποιητὴς ἤκμαζε, Κίλιξ τῷ γένει*) lautet bei Hieronymus n. 2192. (um 175) *Oppianus Cilix poeta cognoscitur, qui Alieutica miro splendore conscripsit.* Aelian *N. A.* IX. benutzt ihn; Eustathius der so häufig ihn citirt (Peter p. 12. sq.), weifs nichts von den *Cynegetica*. Die Scholien oder Marginalien hauptsächlich zu den Halieutika zog aus 3 MSS. zuerst Rittershus hervor: er legte sie dem Tzetzes bei, der wirklich in den Münchener Codd. 59. 88. 134. 152. stecken soll, und nach ihm schmeckt auch die Probe eines ausführlichen Scholiasten bei Schott *Obss. Human.* p. 147. Wenig besseres fand Schneider *praef. ed. pr.* p. XX. im Pariser; eine vollständige Sammlung soll der Turiner Codex 39. enthalten. Was wir jetzt lesen, sind mehr oder minder kurze Bemerkungen, die von ungelehrten Byzantinern vorzüglich zu den Halieutika gemacht wurden. Eine dürre Skizze derselben bietet das dürftige, von Rutgersius *V. Lectt.* VI, 5. herausgegebene *Glossarium Graecum.* Seine Bestimmung blieb ein Geheimnifs, bis Fr. Struntz in einer noch jetzt vielen Gelehrten unbekannten Schrift (*I. Rutgersii Glossarium Gr. nunc penitus restitutum, origini suae vindicatum atque annott. illustr. Vitemb.* 1719.) die Beziehung dieser Arbeit auf Oppian nachwies; hierauf redigirte dasselbe Dorville *Misc. Obss.* IX. 100—142. Die vollständigste Sammlung der Scholia in Oppianum gab Bussemaker, wovon bei Nikander; sie macht keinen erfreulichen Eindruck und nützt wenig. Die Paraphrasen des Euteknios sind nur für *Cyneget.* I. und das Werk *de Aucupio*

herausgegeben: *Paraphr. Cynegeticorum* in *Mustoxydis Syll. Anecd. Ven.* 1817. *Paraphr. Ixeuticorum l.* III. *ed. Er. Winding, Hafn.* 1815. besser in d. ersten Ausg. v. Schneider, zuletzt bei der Didotschen Ausg. der Scholia; die besseren MSS. sind noch nicht zu Rath gezogen. Der Dichter der *Ixeutica* nannte sich am Schlufs Dionysius: einige verstanden den Dionysius Characenus, wir hören aber nur von D. aus Philadelphia, Eust. *in Dionys.* p. 81. *τὰ δὲ Ὀρνιθιακὰ εἰς ἄλλον τινὰ Φιλαδελφέα Διονύσιον, ὃν διὰ λέξεως ἀκυρολογίαν ἀπεκάλουν ὑπόκενον*, cf. *in Dionys.* p. 503. (wo zu lesen, *librorum de Aucupio Metaphrasis Eutecniana cui Dionysio debeatur.*) 660 Usener stimmt im Rhein. Mus. XXV. 613. mit denen welche das Buch *Ἰξευτικά* für eine Paraphrase der *Ὀρνιθιακά* des Dionysius halten.

Ausgaben, in geringer Zahl. Zuerst die metrische Latein. Uebersetzung der Halieut. von Laurentius Lippus, Flor. 1474. 4. bei Aldus und sonst. *Ed. pr. Halieut. cura M. Musuri, Flor.* 1515. 8. *ap. Iuntam*, wichtiger als die sehr fehlerhafte *ed. pr. Halieut. et Cyneg. ap. Ald.* 1517. 8. Kritisch Io. Brodaeus, *Annotationes in Oppiani Cyneg. Quint. Coluthum, Basil.* 1552. Erklärend Bodin: *Opp. de Venatione Io. Bodino interprete, Lutet.* 1555. 4. neben dem Abdruck des Aldinischen Textes *ib. ap. Vascosanum* 1549. 4. Revision, *Opp. ap. Adr. Turnebum, Par.* 1555. 4. Jugendliche, jetzt veraltete Kompilation: *Opp. c. interpr. Lat. commentariis et ind. studio Conr. Rittershusii, LB.* 1597. 8. Nachträge desselben in Hummels Neuer Bibl. 1776. Th. 3. Trotz aller Flüchtigkeit hat Schneider das meiste gethan: *Opp. Gr. et Lat. Cur. I. G. Schneider (c. nott.), Argent.* 1776. (Supplement in *Analecta Crit.* 1777.) nicht entbehrlich gemacht durch die zu summarische, sonst mehr diplomatische Ausgabe: *Opp. ad fidem libr. emend. (c. brevi annot. crit.) L.* 1813. Mittelmäfsig, *Cyneget. ad IV* MSS. *fidem rec. et suis auxit animadv. I. N. Belin de Ballu, Argent.* 1786. Dess. Französ. Uebers. Strasb. 1787. Im Didotschen Druck der *Poetae bucol. et didact. P.* I. mit Vorwort von K. Lehrs. Lat. pros. Uebers. von Turnebus (*Opp.* T. II.), vortreffliche metrische v. Dav. Peifer, bei Schneid. zweiter Ausgabe. Kritische Beiträge: Dorville in *Miscell. Obss.* II. III. IV. D'Arnaud in *Lectt. Graec.* p. 176. sqq., erheblicher Pierson in *Verisimilia.* Prager Codex *Halieut.* in Passow *Opusc.* n. XI. Koechly *Coniectanea in Apollonium et Oppianum, L.* 1838. Monographie von Martin *Sur Oppien*, Paris 1863.

16. Manetho (der Aegyptier) heifst der Verfafser eines von keinem bezeugten astrologischen Gedichts *Ἀποτελεσματικῶν* in 6 Büchern. Nur den Vorworten an König Ptolemaeus in den Eingängen des ersten und fünften

Buchs, welche von den vier übrigen sich auffallend unterscheiden, konnte man den Aegyptier anhören; von beiden Büchern ist das fünfte bei weitem das schlechteste, wo der Hellenismus hart und fremdartig, der Vortrag trocken und gemein, die Rhythmen ungewöhnlich sind; dem ersten ist sogar eine Zahl elegischer Pentameter eingemischt. Vielleicht sind aber jene kleinen Prooemien spät angefügt worden; hiezu kommt daſs nicht das orientalische sondern das Griechische Himmelssystem zum Grunde liegt. Nun hängen beide Bücher weder unter sich noch mit den übrigen zusam-
651 men; ferner bedeutet das fünfte nur ein Gefüge von Bruchstücken, ein Theil desselben ist aus Versen des vierten kompilirt, welches ihnen am nächsten verwandt sein mag. Auch das vierte Buch erscheint als ein Aggregat von Trümmern und kleinen Gruppen, es ist übel geschrieben und auffallend durch seine Masse neuer Wörter, und wenn man einen besseren Versbau wahrnimmt, selbst der Stil einigen Schmuck zeigt, so bleibt doch der Ausdruck flach und prosaisch. In den übrigen, worunter das sechste gewandtere Formen hat, treten geringere Differenzen hervor, um aber einen doktrinären Zusammenhang herzustellen, müſsten diese drei Bücher umgestellt und Verse versetzt werden. Wer also den arg zertrümmerten Nachlaſs der astrologischen Poesie näher betrachtet, erkennt darin keine Spur eines redigirten Corpus, sondern bloſs die planlos verbundenen Arbeiten verschiedener Dichter und Zeiten. Nur die gedachten drei würden, wenn man durch Umstellungen sie wenigstens in einen systematischen Gang gebracht hat, ein in Form und Inhalt gleichartiges Ganzes ergeben. Was jetzt vorliegt bildet daher keine geschlossene Sammlung, sondern alter Bestand und jüngere Nacharbeit ist chaotisch in diesen Büchern zusammengeflossen. Sie sind insgesamt dürre versifizirte Register der astrologischen Tafeln, ohne Kunst und Abwechselung, selbst ohne wissenschaftliches Interesse; noch weniger bezeugt ihre metrische Technik irgend den Einfluſs einer Schule. Die häufigen Anspielungen auf Zustände der Kaiserzeit und die wenn nicht eigenthümlichen doch belehrenden Schilderungen der Sitten laſsen keinen bestimm-

ten Zeitpunkt vor dem dritten Jahrhundert erkennen. Für die Kritik verbleiben viele Fragen, welche die Form und die poetische Bildung der wenig geschulten Verfasser betreffen, aber der Zustand des Textes, welcher auf dem einzigen *Codex Mediceus* ruht, seine Lücken und ein hoher Grad der Verderbnifs beschränken die Forschung grofsentheils auf Hypothesen.

16. Der Mediceus *Plut.* 28, 27. wird wegen seiner kalligraphischen Kunst gerühmt. Ausgaben: *Maneth. Apotel. l. VI. nunc pr. ex Bibl. Med. ed. Iac. Gronov. LB.* 1698. 4. *Recogn. brevesque annott. crit. adiecerunt M. Axt et F. A. Rigler, Colon.* 1832. Recens. A. Koechly, Par. 1851. in den Didotschen *Poetae bucol. et didactici*; er hat um den Text sich verdient gemacht und in der ausführlichen *praefatio* die Beurtheilung dieses Manetho gefördert. Probe einer Uebersetzung von Axt, Wetzlar 1835. Zahlreiche kritische Beiträge gab Dorville *in Charit.* Zweifel über die Authentie der Bücher (d. h. über Abfassung im gelehrten Alterthum) äufserten Holstenius und Heyne, letzterer *Opusc.* I. p. 95. unter der wenig statthaften Voraussetzung, dafs Manetho stark interpolirt sei. Man durfte vielmehr, wenn man die Menge der Risse, den häufigen Mangel an Zusammenhang und richtigem Fortschritt, die starke Verschiedenheit des aufgeschichteten Baustoffs, lauter Zeichen eines ungeordneten Nachlafses erwog, für glaublicher halten dafs die Versificatoren der Chaldaeischen Parapegmen mit ihrer Arbeit nicht aufs reine gekommen waren. Richtige Gedanken über die Differenzen der Bücher und die Spuren der Kaiserzeit hat zuerst Tyrwhitt *praef. Lithic.* p. LXI. sq. aufgestellt, dann dieselben Ziegler *De M. Apotelesm. libris* in Ruperti und Schlichthorst Magaz. f. Schullehrer 1793. II. p. 99. ff. ausgeführt. Diese Kombination wurde durch metrische Beobachtungen von Hermann *Orph.* p. 761. und anderwärts bestätigt, Lehrs *Quaest. ep.* p. 279—81. und Philologus VII. 320. fg. hat sie fortgeführt, und daraus soweit ein praktisches Resultat gezogen, dafs er besonders B. 2. 3. 6. verschiedenen Dichtern zutheilt. Ihm trat Koechly nicht ohne Grund entgegen, doch sagt zu viel der Ausspruch p. XVIII. *est autem dictio in his libris prorsus aequabilis et sui similis.* Er hat aber den Bestand des Gedichts und die mit der Kritik des Textes verbundenen Fragen schärfer gesichtet als die vorletzten Herausgeber in einigen Kapiteln ihrer *Commentatio de Manethone eiusque carmine* gethan hatten. Ein Gewebe der unähnlichsten Poesie enthält Buch 1. darunter die mit hohem Pathos geschriebenen v. 139—151. 196—207. Den Anfang des Ganzen zugleich mit einem kleinen Sternenkalender sollte B. 2. machen; minde-

stens ist es das lesbarste von allen. Den ganzen Manetho glaubt Koechly p. LXI. auf eine vierfache Masse zurückzubringen; es möchten aber doch mehr Portionen sein. Ein seltsames Problem liegt in den etwa 20 Pentametern des ersten Buches; man kann sie weder in Hexameter umwandeln, noch mit dem letzten Herausgeber p. XLIX. den Kompilator jener Masse für roh genug halten, dafs er aus einem anderen Astrologen die Pentameter einfach abschrieb. Vielleicht setzte diese Distichen ein Leser an den Rand; die Mehrzahl gleicht den *versus memoriales*, die besten sind v. 208—213. Schade dafs ein solches Werk erst nach den Arbeiten von Scaliger und Salmasius erschien; denn man lernt zu wenig daraus, um noch jetzt mit der Prüfung des wenig anziehenden Objekts sich zu beschäftigen. Sichtbar gehören diese Sachen astrologischen und fanatischen Inhalts unter die letzten unfruchtbaren Studien des absterbenden heidnischen Glaubens. Zu derselben trüben Litteratur kommen aufser Lithika und Maximus noch 41 nicht schlechte Hexameter des Dorotheus von Sidon, den Salmasius *de A. Climact.* p. 289. sqq. gebraucht, und sechs elegische Distichen von Annubion, insgesamt 98: Iriarte *Codd. Matrit.* p. 244—47. und am Schlufs der Didotschen *Poetae didactici.*

17. Maximus, bisweilen für den Ephesischen Theurgen in K. Julians Zeit gehalten, heifst der Verfasser eines von Anfang bis zum Ende fragmentarischen Gedichts über den Einflufs der Gestirne auf das menschliche Thun, Περὶ καταρχῶν in 610 Hexametern. Der Codex des Manetho hat es überliefert. Trotz aller Verderbnifs läfst sich Gewandheit der Form mit Alexandrinischen Reminiscenzen nicht verkennen.

17. *Ed. pr.* Fabricius *B. Gr.* T. VIII. c. 25. Abdruck v. Ed. Gerhard, L. 1820. und hinter dem Manetho von Koechly. Von Maximus handelt Giseke im Rhein. Mus. VIII. 198. ff. Das Gedicht legt Suidas dem Theurgen bei, noch immer erträglicher als Ruhnkenius, der es alles Ernstes einem Alexandriner aus den besten Zeiten zuschrieb; doch glaubt Koechly an einen der jüngsten Alexandriner. Der Stil weist in die Kaiserzeit, aber vor Entstehung des Manetho. Witting in der Diss. *De usu coni. et opt. in enunt. secund. ap. epic.* Gr. *Hal.* 1867. p. 47. ff. bemerkt dafs er im Gebrauch der Modi näher dem Nikander als einem der jüngeren Epiker steht. Was Tzetzes aus dem Orphischen Gedicht Περὶ γεωργίας citirt, wies Wesseling *Probab.* 17. in diesem Maximus nach. Gegen ihn suchten die Verschiedenheit beider Dichtungen Lenz in Ruperti Magaz. II. p. 359. ff. und Lobeck *Aglaoph.* p. 419—24. zu behaupten, letzterer nur

mit der schwierigen Hypothese dafs Maximus jenes Orphische Werk vielfach ausgeschrieben und in das seinige verwebt hätte. Erwägt man den Plan und Gang des Gedichts, so hat ihm ursprünglich ein Kapitel dieses Inhalts gehört. Von einer Florentiner Paraphrase des Maximus s. Dübner in Philol. V. p. 745. ff. und in *P. buc. et did.* p. LXXIII. sq.

18. Ein Anonymus schrieb in 215 mittelmäfsigen Versen ein von wunderthätigem Aberglauben erfülltes Gedicht *de viribus herbarum*, *Περὶ δυνάμεως τινῶν φυτῶν*. Für die Wissenschaft hat es keinen Werth.

18. Zuerst in 190 Versen bei der zweiten Aldine des Dioskorides 1518. 4. Wiederholt von Fabric. *B. Gr.* II. p. 630—660. Hermann *Orph.* p. 717. hielt den Verfasser für jünger als Manetho. Nachtrag durch Sillig: *Anonymi carmen Graecum de Herbis e cod. Vindob. auxit I. Sillig*, bei *Macer Floridus ed. Choulant*, *L.* 1832. Beim Didotschen Druck der *P. bucol. et didact.* P. I.

Unter anderen medizinischen Didaktikern sind zu nennen Philon und Andromachus (oben II. 1. p. 566. kritisch behandelt von O. Schneider im Philologus XIII. p. 25—58.), Archelaus, Theophrastus und Hierotheus, deren iambische Gedichte Ideler *Phys. et Med. Gr. Vol.* II. herausgegeben hat. Die vollständige Sammlung der *Fragmenta poematum ad rem naturalem vel medicam spectantium* hat Bussemaker in P. II. jener Didotschen *Poetae didactici*, wenn auch ohne kritischen Sinn, soweit besorgt dafs wenigstens das Material sich beisammen findet. 664

---

126. Anhang. Die Griechische Anthologie.

1. Nach den Zeiten Alexanders des Grofsen kam das Epigramm (§. 101, 3.) allgemein in weitesten Umlauf, nachdem es durch die methodische Kunst des Simonides (§. 106.) ein geistvolles Organ für jeden poetischen Moment im politischen und häuslichen Leben geworden war. Jeder gebildete Mann besafs daran den gemüthlichen Ausdruck einer produktiven Stimmung. Längere Zeit blieb ein hervorragendes Motiv die monumentale Darstellung, analog dem Relief in der Plastik, für Exposition von historischen Thatsachen und Monumenten, Weihgeschenken und Grabstätten, und das Epigramm bewahrte seinen objektiven Charakter: es gab berühmte Stücke dieser Art, welche wie

das Epigramm des Choerilus von Iasos (§. 97. Schlufs d. Anm.) durch naiven Ton und plastische Kraft popular wurden. Zugleich aber gewöhnte man sich den Aphorismus des Gedankens und der Empfindung mit Schärfe des Worts, wenn auch nicht mehr mit gleicher Einfalt, an alle später entwickelten Zustände der Humanität und Sitte zu knüpfen und die Werthe des täglichen Lebens in einer Summe von Reflexionen gegenwärtig zu machen. Die Zahl der Bearbeiter wuchs und die gesteigerte Praxis führte zu gröfserer Leichtigkeit. Hiedurch wurde diese Spielart des poetischen Gedankens unmerklich auf einen anderen Standpunkt geleitet und einer Technik unterworfen. Sie berührte sich erstlich mit dem künstlichen Geist der Alexandrinischen Poesie, welche sie in den Kreis ihrer Aufgaben zog; seitdem gehörte diese Form unter die regelmäfsigen Beiwerke der Gelehrsamkeit, und nahm viele Themen aus den Interessen der Gesellschaft und der Litteratur. Dann aber lag es nothwendig in den damals von aller Oeffentlichkeit 665 abgewandten Zuständen, dafs das Epigramm seinen historischen und praktischen Charakter verlor, dafs es aber hauptsächlich aus dem Wechsel des inneren Lebens, seinen Leidenschaften und Erfahrungen schöpfte. So begann das Epigramm wieder zu sein was es im Anfang war, ein Auszug des elegischen Gedichts. Diese Blüten des gebildeten Geistes bewegten sich vorherrschend in gemüthlichen Stimmungen und Gefühlen des Privatmannes, sie sprachen Geständnisse der Liebe (*ἐρωτικά*) nicht weniger als Spott und persönliche Polemik (*σκωπτικά*) und erschienen in einer künstlichen Fassung. Das Epigramm wurde daher zum Gelegenheitgedicht, welches keiner höheren Regel folgte; sein Werth lag nur im Talent und geistigen Reichthum jedes Darstellers. Nachdem es aber zum Rahmen einer auf eintönige Zustände des Privatlebens beschränkten Dichtung geworden war, mufsten Gedanken und Formen allmälich sich wiederholen und in einem engen Kreise festsetzen; häufig genug bedeuten diese Kleinigkeiten blofse Variationen desselben Typus. Doch je länger sie geübt und geschliffen wurden, desto mehr suchten die Dichter des

mit wenigen Distichen abgeschlossenen Epigramms in Eleganz und Sauberkeit zu leisten und einander zu überbieten. Ein solches Streben nach Feinheit traf gleichzeitig mit der Richtung der Glyptik zusammen: es geschah nicht zufällig dafs die Kunst der Steinschneider, welche sowohl in Erfindung und berechnetem Detail auf dem engsten Raum als auch in Zierlichkeit und Anmuth vorzugsweise den Epigrammen oder dem Alexandrinischen Wesen geistesverwandt ist, während dieser Jahrhunderte zur Blüte kam. Sehen wir dann auf die Herkunft der Verfasser, so bemerkt man dafs die besten und ältesten Epigrammatiker (vgl. p. 514.) ihrer Abstammung nach Dorier waren, also demjenigen Stamm angehörten, welcher zur gründlichen Charakteristik, zur mimischen Zeichnung und lebhaften Auffassung von malerischen Situationen ebenso sehr Neigung als Beruf hatte. Darunter findet man auch Frauen wie Nossis und Anyte; was ihre Namen trägt, gefällt durch Natur und den Reiz edler Einfalt. Den ersten Ueberblick einer in kleine Bilder gefafsten, bisweilen empfindsamen Ideenwelt gewährt die Sammlung des Kallimachus; einen weiteren als Theokrit, unter dessen Epigrammen (p. 557.) die Denkmäler der Freundschaft und des litterarischen Urtheils anziehen. Theokrits Freund (p. 566.) der Arzt Nikias aus Milet und sein Kunstgenosse Asklepiades von Samos zeigen mehr Natur als Kunst; unter letzterem Namen besitzt man von ihm und auch Homonymen 39 meistentheils erotische Kleinigkeiten. Aber auch gelehrte Thatsachen und Denkwürdigkeiten der Naturwissenschaft (bekannt Archelaus, Th. I. p. 515.) begann man im Epigramm vorzutragen. Rhianus der Kreter glänzte durch weichen Stil in der erotischen Spielart (p. 734.) und fand weltmännische Leser; hingegen offenbart der etwas ältere Mnasalkas von Sikyon in 18 einfach geschriebenen Stücken, meist zum Gedächtnifs von Kriegsmännern und Todten, einen ernsten männlichen Geist. Hieher gehören ferner die besten Proben der erotischen Dichtung im Nachlafs von Bion und Moschus. Um dieselbe Zeit machte Posidippus (ὁ ἐπιγραμματογράφος, zur Unterscheidung vom komischen Dich-

ter) eine Sammlung, deren Eleganz aus den Ueberresten seiner Poesie (21) sich ahnen läfst: diese sind fein und geistreich. Doch war wol keiner vor Leonidas von Tarent, der eine seltne Gewandheit besafs, von Beruf Epigrammatiker. Gegen hundert kleine Gedichte sind von ihm in Distichen und Iamben vorhanden; er schuf gleichsam einen Lapidarstil für die mannichfaltige Darstellung des Privatlebens, für die Weihe von Anathemen und das Andenken der Todten, und hat sorgfältig das Detail, zwar etwas eintönig aber leicht und klar, ausgeführt. Schon hier kann man wahrnehmen dafs der naive Ton vor der Rhetorik und studirten Technik sich zurückzog. In kleine Felder dieses epigrammatischen Kreises theilen sich nach 200 v. Chr. Theodoridas von Syrakus (Schlufs von §. 112.), Alcaeus der Messenier (unter seinem Namen 22 Stücke) und Dioskorides (39 Epigr.), der vermuthlich in Alexandria die Gröfsen der Litteratur feierte, diese bei-667 den mit weniger Talent als Geläufigkeit und Fülle der Rede, doch nicht ohne glückliche Wendungen. Nach solchen Vorgängern wurde die Epigrammendichtung mit blofser Routine geübt, und die Dichter überboten rhetorische Feinheit und glatten Redeflufs, am häufigsten in den epideiktischen Aufgaben. Vor vielen war hier namhaft Antipater von Sidon, älterer Zeitgenosse Ciceros, der in zahlreichen Spielen des epigrammatischen Witzes (sie sind oft mit den weniger bedeutenden Stücken eines A. von Thessalonike vermischt) Personen der Vergangenheit und der Gegenwart, Denkmäler oder Kunstwerke verherrlicht und das ihm nachgerühmte Talent der Improvisation bewährt, aber selten in der wortreichen Variation bekannter Themen und Gedanken durch einen eigenthümlichen Einfall erfreut. Hierin gleicht ihm der von seinen Landsleuten im Uebermafs gefeierte Archias: denn diesem ist nichts eigen als eine breite rhetorische Manier, welche nur die Wendungen der Vorgänger variirt. Den Epikureer und geübten Weltmann verleugnet Philodemus (34 Epp.) nirgend in erotischer Keckheit. So gewandte Hände vollendeten bald die Technik des Epigramms, und sie bot jedem gefällige For-

men, der es verstand mit Witz und Geist populare Themen in einen knappen Rahmen zu fassen. Daher wuchs die Zahl solcher Dichtungen, welche zerstreut als fliegende Blätter oder als Beiwerke gröfserer Arbeiten in Umlauf kamen. Dies wurde für Meleager aus Gadara (um 60 v. Chr.), der selbst ein geistreicher Dichter im erotischen Epigramm war, ein natürlicher Anlafs die feinsten Gaben der früheren Jahrhunderte gleichsam in einer Blütenlese zu vereinigen. Der duftige Kranz der Blumen und Pflanzen, welchen er in der Zueignung allegorisch mit Nennung seiner Quellen ausmalt (unter ihnen glänzen die klassischen Namen Archilochus, Sappho, Anakreon, Simonides und die berühmtesten Mitglieder der Alexandrinischen Periode in einer Zahl von mindestens 46), war der früheste Versuch eines Στέφανος oder einer Anthologie. Die Stücke dieser Auswahl standen in alphabetischer Ordnung; eine nicht geringe Zahl ist in die nächsten Sammlungen übergegangen, und ihr innerer Werth kann einigen Ersatz für den Verlust des Ganzen geben. Sieht man auf die Technik und 668 den sinnlichen Ton seiner 128 Epigramme, so bewegt sich Meleager zwar in einem engen Kreise von Bildern und Ideen, aber den Preis geliebter Knaben und seiner Heliodora behandelt er mannichfaltig und geistreich mit überraschendem Witz. Fein und geschmackvoll tändelt er mit dem erotischen Feuer, seine Spiele verrathen viele Phantasie, doch übertreiben sie die Kunst und leiden unter der stark aufgetragenen Syrischen Rhetorik; ohnehin verbreitet der Dichter über seinen schlüpfrigen Stoff einige Dunkelheit, und die kühne, durch Bilder verfeinerte Diktion erschwert das Verständnifs. Sein hexametrisches Frühlingsgedicht (110.) welches die Neueren bewundert und in vielen Uebersetzungen gefeiert haben, beweist ein Talent für malerische Poesie, doch athmet dieses zierliche Stilleben nirgend die Wärme jenes erotischen Hauches, und erhebt sich nicht über die den Alten gewohnte Beschreibung der neu belebten Natur.

1. Hier hat Jacobs alles wesentliche vorgearbeitet und festgestellt: daher genügt es für die Geschichte der Anthologien auf seine *Prolegomena* vor dem ersten Theile der *Animadversi-*

ones (summarisch in der Hallischen Encykl. und vor dem *Delectus Epigr.* vorgetragen), für die Notiz von jedem Epigrammatisten auf den *Catalogus poetarum epigrammaticorum* in *Vol.* XIII. seiner *Anthologia Graeca* zu verweisen. Mit dem Verzeichniſs der Dichter beschäftigten sich früher Reiske und Schneider in *Anal. crit. Frcf.* 1777. *num.* 1. Neben *ἀνθολογία* wird auch *ἀνθολόγιον ἐπιγραμμάτων* gebraucht, ein Titel den man dem Diogenian zuschreibt, ferner bei Stobaeus und Orion findet; jene Form paſste selbst für wissenschaftliche Regesten, wie für das astrologische Archiv des Vettius Valens. Den Anfang machten Sammlungen offizieller Titel als Quelle für den Historiker, wie Hellanikos in *Ἔμμετροι Καρνεονῖκαι*, oder für Antiquitäten, wie Philochorus und Polemon der Alterthumsforscher, dessen Schrift *περὶ τῶν κατὰ πόλεις ἐπιγραμμάτων Athen.* X. p. 436. D. 442. E. citirt; doch gehören die beiden witzigen Kleinigkeiten, welche dieser daraus anführt, unter die geistreichen Spöttereien oder *σκωπτικά*, welche Hecker in s. *Comment.* I. p. 5. ff. charakterisirt. Solche hatten sich in mehr Spielarten als jetzt unmittelbar vorliegen unter künstlichen Formen versteckt: ein artiger Beleg der Scherz des Leonidas unter den *ἀναθηματικά A. Pal.* VI, 293. Eine Definition und Kunstlehre des Epigramms kann hier niemand wie beim entsprechenden Kapitel der Römischen Litteratur erwarten: das Römische war gemacht, ein berechnetes Werk der Reflexion und kritischen Stimmung, das Griechische dagegen naturgemäſs und auf historischem Wege, wie Praxis und Bildung forderten, von einem Zeitalter zum anderen entwickelt; hier ein Gemeingut, dort das Eigenthum weniger geistreicher Männer. Die metrische Form des Epigramms in der Griechischen Anthologie läſst ein verjüngtes Bild elegischer Poesie sehen, aber Ton, Vortrag und Ideen machten es zum Auszug aller poetischen Bildung. Die Charakteristik seines so mannichfaltigen Gehalts hat mehr beredt und empfindsam als erschöpfend Herder in s. Anmerkungen über die Anthologie d. Gr., besonders über das Gr. Epigramm, Zerstr. Bl. I. II. unternommen. Treffend sprach Goethe im 38. Brief an Herder den Eindruck dieser feinen Poesie mit den Worten aus: „Der groſse Verstand, die weite Uebersicht der Welt, die reizende Mannichfaltigkeit der Erfindung, der Ernst und die Lieblichkeit finden sich nicht leicht zusammen. — Auch die welche geringer scheinen heben die übrigen, wie gelinde Schatten ein zartes Licht." Vor Herder suchte Lessing (Anmerk. über das Epigramm V.) die glänzende Seite des Martial, den witzigen Stachel mit überraschender Schluſswendung, auch in Gedichten der Anthologie nachzuweisen: doch hievon empfindet man wenig. Ein historischer Ueberblick J. Haenel *De epigrammatis Graeci historia*, Bresl. Progr. 1852. Viele Fragen welche die Technik,

die Weisen des Vortrags, die durch Alexandriner geformten Bilder und Spiele der Phantasie (beispielsweise das Reich des Eros, Welcker Kl. Schr. II. 382.), den wechselnden Dialekt (Graefe *praef. in Meleagr.* Jacobs *praef. A. Pal.* p. XL. sqq.), den Bau des Hexameters angehen, warten noch auf genaue kritische Bestimmung; eine solche bleibt wünschenswerth, mindestens um der hier so unentbehrlichen als gemifsbrauchten Konjektur eine Schranke zu setzen.

Antipater: Weigand *De Antipatro Sidonio et Thessalonicensi poetis, Vrat.* 1840. Meleager: *M. reliquiae, lect. var. et comment. perpetuum adiecit I. C. Manso, Ien.* 1789. Bedeutender, *M. epigrammata, c. obss. crit. ed. Fr. Graefe, L.* 1811. Archias: Haupt im Hermes III. 206. fg.

2. In den Anfängen der Römischen Kaiserzeit, von Augustus bis zum Beginn der Sophistik, blühte das Epigramm, und es gefiel um so mehr als man die hohen Aufgaben der Poesie vermied. Die Zustände des Privatlebens boten noch einen mannichfaltigen Stoff, der schwere Druck der Zeit berührte weniger die hellenistische Gesellschaft. Man ergriff daher jedes Ereignifs, wenn es ein poetisches Korn oder Züge der Sittengeschichte verbarg, die weit verbreiteten Mittel der Bildung erleichterten die Technik des Versmachens, endlich lieferte die Schule nur zu lockenden Vorrat an Witz, 670 Bildern und geistreichen Wendungen. Daher der Wetteifer der Epigrammatisten, denen auch gebildete Römer sich anreihten; aus ihrem ansehnlichen Nachlafs besitzen wir genug Ueberreste, doch können wenige dieser Dichtungen erfreuen. Es war eine Spielart die fortwährend an Reiz und Schwung verlor; die Kleindichtung und der zünftige studirte Meistersang fand dort einen Platz, und suchte mühsam durch Fleifs, durch Fülle der Farben und anmuthige Variation der überlieferten Themen zu gefallen. Diese Farben sind aber trocken, der Ausdruck selten natürlich und leicht genug, die Formen der Graecität nicht immer korrekt, aber auch in der Wahl der Stoffe vermifst man Kritik und Geschmack. Gewöhnliches mischt sich mit erhabenem, die Poesie, häufig von Römischen Klienten geübt, tritt gefällig in den Dienst des Tages, und läfst den flüchtigen Moment im bunten Lauf der damaligen Welt mit geistigen Interessen wechseln; der Ideenkreis ist nirgend

reich und durch Züge feiner Individualität belebt. Ein eigenthümlicher Darsteller dieses kleinen Stils, wo das Epigramm zum Tummelplatz der gelegentlichen Dichtung wird und die Zufälligkeiten des Privatlebens aufnimmt, war Krinagoras von Mytilene, Verfaſser von angeblich 47 Epigrammen in schwerfälliger und dunkler Faſsung, sonst ein gebildeter Mann in den vornehmen Kreisen Roms. Als namhafter Vertreter der neuen epigrammatischen Manier erscheint Antipater von Thessalonike, der in seinen dem Piso geweihten Miscellen (70) mit Phrasen und Formen tändelt, doch diese schulgerechten Uebungen etwas reizender behandelt als jener Krinagoras, als Apollonidas von Smyrna (31), Antiphilus von Byzanz (45), und andere mit Römischen Groſsen vertraute dichtende Griechen unter Augustus und Tiberius; dann unter Nero Leonidas von Alexandria (43 Stücke die nicht immer vom Nachlaſs des Tarentiners unterschieden werden), ein nüchterner und mechanischer Versificator, und Lucillius, der in mehr als 120 gröſseren und kleinen Epigrammen, scherzhaften oder satirischen Inhalts, häufig bloſs einen guten Einfall ausspricht; vielleicht nicht jünger Marcus Argentarius (36), ein erotischer Darsteller in nicht zu keuschem Vortrag. Geistesverwandt, oft tändelnd und charakterlos sind Nikarchus (in etwa 40) und Ammianus in 28 spöttelnden Kleinigkeiten, wol um die Zeiten Trajans; noch tiefer steht der sogenannte Lucian (35) in Ernst und Spott. Aus dieser Dichtergruppe setzte gegen Ende des ersten 671 Jahrhunderts Philippus von Thessalonike eine Anthologie des jüngeren Nachwuchses als Fortsetzer des Meleager zusammen; er selber hatte etwa 80 Epigramme in iambischer und elegischer Form mehr mit ängstlichem Fleiſs und spielend als geistreich verfaſst. Auch er folgte der alphabetischen Anordnung; den Anfang machte Philodemus. Bald darauf unternahm eine neue Sammlung Diogenianus aus Heraklea; fast gleichzeitig (unter K. Hadrian) vereinigte Straton aus Sardes eine Blumenlese erotischer Gedichte (258) unter dem Titel *Μοῦσα παιδική*, welche in die Anthologie des Kephalas überging. Das Motiv seiner

Auswahl war ein hoher Grad der Schlüpfrigkeit und der sinnlichen Eleganz; den gleichen Charakter beweist er in seinen (99) Epigrammen, deren Ton und Form den Straton als einen feinen und geschmackvollen Geist erkennen läfst. Nach beiden Seiten macht dieser die Stufe der Bildung und zugleich der sittlichen Verworfenheit anschaulich, zu der das zweite Jahrhundert vorgeschritten war. Wenig jünger mochte die Sammlung des Diogenes Laertius (*Πάμμετρος*) sein, und er selber hat aus ihr mit Wohlgefallen geschmacklose Proben mitgetheilt; Kephalas benutzt ihn fleifsig. Zuletzt gedenkt man hier nochmals jener müfsigen Spiele, der in Wein und Liebe, mit Blumen und heiterer Natur tändelnden Lieder im Corpus der schon (§. 109. Schlufs) erwähnten Anakreontiker: ihre feinsten und glücklichsten Stücke mögen in den Anfang der Kaiserzeit fallen.

2. Wie sehr Athen noch in der Kaiserzeit geneigt war anekdotischen Stoff in Epigrammen auszubeuten lehrt das Geschichtchen bei Plut. *Demosth.* 31. wo es heifst, *πολλοὶ τῶν εὐφυῶν ὑπόθεσιν λαβόντες ... διημιλλῶντο τοῖς ἐπιγράμμασι.* Von beiden Anthologien: Passow *De vestigiis coronarum Meleagri et Philippi in Anthol. Constantini Cephalae, Opusc. n.* IX. Viele dieser Epigramme besonders aus dem 1. Jahrh. verdienen das ungünstige Urtheil von Valck. *in Adon.* p. 256. Nützlich E. Geist Krinagoras von Mytilene, Giefsen 1849.

3. Auch im beginnenden Byzantinischen Kaiserthum dauerte die Beschäftigung mit der epigrammatischen Poesie fort, solange noch Studien und Gesellschaft einen dankbaren Stoff gewährten. Das Epigramm war bereits so sehr zur vorherrschenden Dichtart geworden, dafs die Gelehrten mit Dilettanten und Männern des höchsten Rangs (§. 87, 3. Anm.) darin wetteiferten. Nun forderte der Geist der damaligen Studien mehr formale Gewandheit als Geschmack und charaktervollen Inhalt; das Leben selbst war dürr und eintönig geworden und vermochte den inneren Drang nach der Dichtung nicht anzuregen. Eine Folge dieser Beschränktheit und sittlichen Leere war der scholastische Sinn, welchen das Epigramm der Byzantiner nirgend verleugnet. Seine Stoffe sind kleinlicher Natur, sie werden durch Rhe-

672

torik gedehnt und verziert, die früher behandelten Aufgaben und Gemeinplätze wiederholen sich, der Stil ist halb prosaisch und flach, und spielt mit sophistischem Putz in überladenem, oft geneuertem Ausdruck; endlich tritt gar anstöfsig die Vorliebe für obscene Malerei hervor. Die Mittelmäfsigkeit einer solchen Epigrammenpoesie läfst vor anderen Palladas der Alexandriner (um 480) in ungefähr 150 Stücken empfinden, welcher mit dem Anspruch auf Witz überall den geistlosen Grammatiker zur Schau trägt. Die schlimmste Nahrung zog endlich die rhetorische Kunst aus einem Kreise neuer Themen, welche seitdem fleifsig auch von mittelmäfsigen Köpfen geübt wurden, aus einer Abart der alten *ἀναθηματικά*, sobald man sich gewöhnte die Kunstschätze der Hauptstadt, die Herrlichkeit der Neubauten und der aus dem Alterthum dort angehäuften Bildwerke, malerisch und in emphatischem Ton zu beschreiben. Das Prinzip und die Manier der *ἐκφράσεις* war nun zwar längst in der Sophistik gegeben, galt aber dort wenig über die Vorübungen der Schule hinaus. Jetzt überwog der Geschmack an langen Gedichten mit einer malerischen und pomphaften Beschreibung von Kunstwerken in gesuchtem Stil mit kostbarer Phraseologie: Proben sind 62 Epp. *εἰς στήλας ἀθλητῶν*, 35 *εἰς ἀναθήματα ἐν Βυζαντίῳ*, das lange Gedicht des Christodorus, die Sachen des Marianus und Ioh. Barbukallos, später des Grammatikers Iohannes von Gaza durch Schwulst geblähte Schilderung einer Weltcharte. Man vergnügte sich aber auch in Versifikation arithmetischer Räthsel (44 *προβλήματα ἀριθμητικά*) und in Miscellen jeder gelegentlichen Dichtung. Den regsten Eifer für Poesie des kleinen Stils entfalteten die Regierungen der Kaiser Anastasius und Justinian, im äufsersten Zeitpunkt der Litteratur, als die Sophistik abschlofs und völlig erschöpft noch mit allem Aufwand Hellenischer Bildung prunkte. Hofmänner und Beamte, Sachwalter (*σχολαστικοί*) und Fachgelehrte tummelten sich in den Formen des Epigramms, die meisten nach den metrischen Gesetzen des Nonnus (Anm. zu §. 99, 2.), nicht um ein kunstgerechtes Werk auf die Dauer zu hinterlassen, sondern nur

673 für den Beifall der guten Gesellschaft. Die Poesie wurde zum Geschäft, ihre Mittel aber epideiktisch gehandhabt, um in Ernst und Spott persönliche, zumal erotische Begebenheiten, panegyrische Huldigungen an Gönner und Freunde, Schilderungen aus der Oeffentlichkeit oder dem Gebiet der Kunst ergetzlich und malerisch zur Schau zu stellen. Einfachheit und praktischer Witz fehlen auch diesen Poeten, wenige hatten Geschmack, und sie haben nicht ängstlich die leichtfertige Moral jener Zeiten enthüllt. Die namhaftesten derselben sind Julian (72) und der schon genannte Christodorus, beide Aegyptier unter Anastasius; dann unter Justinian Makedonios (43) einer der talentvollsten, Leontius (24 meist der beschreibenden Art), vermuthlich auch Rufinus in 38 gewandten Liebesgedichten. Höher stand Paulus mit dem Beinamen Silentiarius, ein durch Rang und Vermögen hochgestellter Mann, welcher die litterarische Bildung noch höher anschlug: er hat in etwa 80 Epigrammen vermischten Inhalts, besonders erotischer Spiele, gründlicher in zwei langen hexametrischen Beschreibungen der Sophienkirche, die mit breiter Rhetorik ausgeführt sind, lebhaften Geist und feines Talent bewiesen. Mit ihm wetteifert Agathias aus Myrina, der in Alexandria gebildet weiterhin juristische Praxis in der Hauptstadt übte, der geistvollste Mann aus den späteren Jahren Justinians. Ein edler Enthusiasmus bewog ihn seinen trocknen Beruf mit dem Dienst der Musen zu vereinen, und als er Denkwürdigkeiten seiner Zeit schrieb, den Ernst der Geschichtschreibung durch poetische Blumen zu verschönen; nur weifs er in keinem Gebiet leidlich Mafs zu halten. Vers und Prosa tragen bei ihm einerlei Farbe, den gleichen blühenden und geschmückten Stil; wenn er daher durch Klarheit und raschen Wortflufs gefallen kann, so verliert sich doch sein Vortrag zu sehr in die Breiten der Konversation. Als Jüngling gab er 9 Bücher erotischer Gedichte (*Δαφνιακά*) heraus, wir besitzen davon 101 elegante und heitere Epigramme; dann hat er Arbeiten der Zeitgenossen mit eigenen vermischt in einem *Κύκλος* von 7 Büchern, einer neuen fachmäfsig oder nach Klassen des Stoffs geordneten

Anthologie gesammelt. Die Systematik derselben ist in der nächsten Blütenlese beobachtet worden.

674 3. Ueber die geistreichen Dichter und Dichterlinge der letzten Jahrhunderte, welche viele Belesenheit mit einem sehr matten Geschmack verbinden, Welcker Kl. Schr. II. 384. ff. **Ioannis Gazaei** (der zur Schule des Nonnus und zu seiner Phraseologie sich bekennt, Herm. *Orph.* p. 690.) Ἔκφρασις τοῦ κοσμικοῦ πίνακος (zuerst edirt in Rutgers. *V. Lectt.* II, 7.) verbunden mit *Pauli Silentiarii* Ἔκφρασις τῆς μεγάλης ἐκκλησίας καὶ τοῦ ἄμβωνος: *ex apogr. A. Graecae rec. Fr. Graefe*, L. 1822. Uebers. mit Anm. v. C. W. Kortüm, Berl. 1854. fol. (Anhang zu W. Salzenberg Alt-christl. Baudenkmalen von Konstantinopel) *P. Sil. Ambo ed. Bekker, Berol.* 1815. 4. *P. Silentiarii* Ἔκφρ. τῆς μ. ἐ. *ed. Du Fresne* beim Cinnamus mit Kommentar, wiederholt nebst den Texten des Paulus, Pisida, Nicephorus von Bekker, Bonn 1837. Dem Paulus wurde mit Unrecht ein schwaches Gedicht zugeschrieben, Εἰς τὰ ἐν Πυθίοις θερμά in iambischen Dimetern, welches durch Lessings (Beiträge I, 5.) Herstellung bekannt ist. Unter dem Namen desselben **Ioannes**, Rhetors in Gaza, hat Matranga *Anecd.* p. 633—641. einige Dichtungen in Anakreonteen, meistentheils versifizirte Schulthemen, herausgegeben, die sich in Leerheit und Ungeschmack nicht überbieten lassen. Allein Ioannes den Verfasser der Ἔκφρασις für einerlei Person mit Ioannes Philoponus zu halten (Petersen im Rhein. Mus. N. F. VIII. p. 385.) fehlt aller Grund. Der Plan des **Agathias** erhellt aus dem noch in *A. Pal.* IV, 3. bewahrten Prooemium und dem Vorwort seiner Historien, vgl. Suid. v. Ἀγαθίας. Seine Liebe für Bildung und Poesie spricht die Vorrede zum dritten Buch des Geschichtwerks in schönen Worten aus.

4. Durch Byzantinische Sammler sind zwei Anthologien in Auszügen der früheren Blumenlesen auf uns gekommen. Die ältere welche der anderen einen grofsen Theil ihres Stoffs und inneren Baus zugeführt hat, aber in Reinheit der Ueberlieferung und in Treue höher steht, ist uns durch eine glückliche Fügung erhalten worden. Sie wird in einer einzigen, durch Alter und Sorgfalt ausgezeichneten Handschrift der ehemaligen Heidelberger Bibliothek (*Bibl. Palatina*) gelesen, war aus ihr mit dem Raube der letzteren in den Vatikan, auf kurze Zeit auch nach Paris gewandert, endlich 1815 in den ursprünglichen Besitz zurückgekehrt: woher der Name **Anthologia Palatina**. Ihre Redaktion verdankt man dem Fleifs eines unbekann-

ten Mannes aus dem 10. Jahrhundert, der muthmafslich unter der für grofse Kollektivwerke betriebsamen Regierung des Kaisers Konstantin Porphyrogennetus lebte, dem Constantinus mit Beinamen *Κεφαλᾶς*. Nach dem Vorgang des Agathias vertheilte dieser ein Gefüge von Epigrammen und christlichen Gedichten unter Ordnungen oder Fachwerke (*κεφάλαια*), zugleich sollten die vier grofsen vorhandenen Blütenlesen aufgelöst und aus anderen Bestandtheilen ergänzt, wozu noch gelehrte Zeitgenossen manchen neuen Stoff geliefert hatten, mit Auswahl in ein Ganzes verschmolzen werden. Er schonte gewissenhaft die hergebrachte alphabetische Folge, man zweifelt ob er gleich sorgfältig auch auf Schönheit und inneren Werth sah; sonst bemerkt man dafs er Gedichte von ähnlichem Inhalt zusammengestellt (also mindestens einen Ueberblick der Nachahmer und ihrer Praxis erleichtert), manche nach oberflächlicher Ansicht unter fremdartige Kapitel gezwängt, übrigens nicht zu streng am Begriff des Epigramms festgehalten hat. Aber einer so lockeren, mehr encyklopaedischen und urkundlichen als poetischen Gruppirung sind wir den Reichthum der dort geretteten Auszüge schuldig. Dieses Ganze bildet 15 Bücher in ungleicher Ausdehnung, nur der Abschnitt über Kunstwerke wird vermifst; weniges der letzteren Art ist in einer kleinen Abtheilung enthalten, III. *Ἐπιγράμματα ἐν Κυζικῷ* (19). Der Stamm ruht in den grofsentheils von Agathias eingeführten 8 Kapiteln: V. *Ἐρωτικά* (309 Numern); VI. *Ἀναθηματικά* (358), VII. *Ἐπιτύμβια* (748), IX. *Ἐπιδεικτικά* (827), X. *Προτρεπτικά* (126). XI. *Συμποτικὰ καὶ Σκωπτικά* (442), XII. *Στράτωνος Μοῦσα παιδική* (258), XIII. *Ἐπιγράμματα διαφόρων μέτρων* (31 ältere Stücke); zur Einleitung dienen IV. die Prooemien oder Dedikationen des Meleager, Philippus und Agathias. Ein Anhang enthält arithmetische Aufgaben nebst einer kleinen Orakelsammlung, XIV. *Προβλήματα ἀριθμητικά, αἰνίγματα, χρησμοί* (150), und vermischte Gedichte der späteren Zeit nebst *carmina figurata*, dann XV. *Σύμμικτά τινα* (51). Den Eingang machen Stücke der christlichen Poesie, worunter des Nonnus Metaphrase des Iohanneischen Evangelium ausgefallen ist:

I. *Χριστιανικὰ ἐπιγράμματα* (123), II. *Χριστοδώρου Ἔκφρασις*, weiterhin Gedichte des Gregor von Nazianz in einer 676 Auswahl, VIII. *Ἐκ τῶν Ἐπιγραμμάτων Γρηγορίου τοῦ Θεολόγου* (254). Die Handschrift enthält noch andere Theile der kirchlichen Litteratur. Aus derselben Anthologie zog Suidas, einer ihrer fleifsigsten Leser, seine zahlreichen Citationen von Epigrammen (*ἐν Επιγράμμασι*), welche mit dem Codex genau übereinstimmen und wie früher als Quelle für *inedita*, so jetzt als ein brauchbares Stück des kritischen Apparats gelten. Unter den Neueren benutzte den Palatinus zuerst Salmasius, und gab Kenntnifs von seinen neuen befseren Lesarten und den bisher unbekannten Gedichten (*Anthol. inedita*), dann verbreiteten sich die von ihm und vielleicht auch von anderen gemachten Auszüge durch Abschriften, und aus einer (*Apographum Lipsiense*) gab Reiske den stärksten Nachtrag zur Anthologie heraus. Doch hat erst Jacobs den ganzen Bestand der Palatinischen Anthologie nach einer genauen Abschrift (*Apogr. Gothanum*), welche später noch unmittelbar aus jener Urschrift in Einzelheiten berichtigt werden konnte, zum Gemeingut gemacht, dann diesen Bestand mittelst der Planudischen Sammlung und aus den allmälich gesammelten metrischen Inschriften ergänzt. Gröfser sind die Verdienste des geschmackvollen Mannes um Kritik und Erklärung, nachdem er durch strenge diplomatische Kritik einen sicheren Boden erlangt und die Konjekturalkritik, der schon die Natur des Stoffs einen weiten Spielraum eröffnet, auf eine methodische Bahn beschränkt hatte. Denn im übrigen fordert die wechselnde, häufig unkorrekte Form dieser Dichter, deren eine nicht kleine Zahl unter den Einflüfsen von Manieren und schlimmen Jahrhunderten stand, manchen Versuch um schiefe Bilder oder Schwächen des Ausdrucks mit dem poetischen Stil der besseren Zeiten in Einklang zu bringen: nicht weniges ist hier gelungen und durch gewandte Kritiker berichtigt worden, wenn man auch häufig mit dem Schein in phantastischer Willkür spielte. Nun berechtigt der Codex selbst, wiewohl er mit gröfster Sorgfalt geschrieben und revidirt ist, zur mannichfaltigsten

Ausübung der Emendation, um so mehr als erhebliche Verderbungen und Irrthümer über die Zeiten des Kephalas aufsteigen, ein Theil derselben aus Mifsverständnissen der Kapitalschrift hervorging. Dennoch können weder die Bedenken des Textes noch der Unwerth mittelmäfsiger oder 677 durch ihren Inhalt anstöfsiger Stücke die hohe Bedeutung der Anthologie verkümmern. Diesen kleinen Spielen der sinnlichen Empfindung stand in guten Zeiten ein wahres sittliches Gefühl zur Seite. Sie haben einen bescheidenen Glanz und fesseln selten durch Witz und Spannung. Ihr Grundton ist naiv und milde, nicht trocken und streng, ihre Themen der weite Kreis des Naturlebens und der Menschheit: dieser letzte Nachwuchs der Poesie gewährt einen treuen Spiegel der Hellenischen Denkart und bleibt ein Schatz der edelsten Humanität. Eine Fülle der erlesensten Epigramme, welche durch Reinheit der Empfindung und Schönheit des Ausdrucks anziehen, hebt aus dem Reichthum der Griechischen Welt, ihrem Wandel und ihren vergänglichen Erscheinungen das hervor, was bleibend und nothwendig, fein und anmuthig ist, was mitten in allem Wechsel den gebildeten Menschen und denkenden Geist befriedigt und erwärmt.

4. Ueber die Geschichte dieser Anthologie und des *Cod. Pal.* s. Jacobs *Prolegg.* p. 61—79. 133—164. und bei der *A. Pal.* selbst. Ueber ihre Zusammensetzung Weigand im Rhein. Mus. N. F. III. und V. p. 276. ff. Von Kephalas erfährt man einiges aus den Scholien oder Marginalien des Codex: namentlich läfst die Note *A. Pal.* III. p. 326. erkennen dafs er in der Schule mit Exegese der Epigramme sich beschäftigte, durch andere Scholien erfährt man dafs unsere Handschrift mit einem Codex des Michael Maximus, der unmittelbar den Kephalas abschrieb, verglichen wurde. Derselbe hat gelegentlich kleine Byzantinische Sammler wie Palladas (T. III. p. 298.) benutzt; ferner überliefs ihm sein Lehrer Gregorius Magister (*Schol. in* VII, 334. 429.) eine Zahl Epigramme, die von ihm auf Reisen abgeschrieben waren, Hecker *Comm.* I. p. 166. sq. Mittheilungen aus der *A. Pal.* von Jensius bei *Lucubratt. Hesych. Roterod.* 1742. Reiske in *Miscell. Lips.* IX. 1752. und *Anthol. Gr. l. tres, c. interpr. commentario et notitia poetarum, L.* 1754. Emendationen besonders von Toup. I. G. Schneider *Periculum crit. in Anthol. Const. Cephalae, L.* 1772. Dann gab Dorville (*in Charit.*) Proben aus einem

reichen Apparat, der in die Bodleiana übergegangen, *Catal. Dorvill.* p. 61. sqq. Der Plan von Chardon de la Rochette ist aus seinen *Mélanges* ersichtlich. *Analecta crit. in A. Gr. c. supplemento epigr. Collegit I. G. Huschke, Ien.* 1800. *Anthologia Graeca ad fidem codicis Palatini ex apographo Gothano edita. Cur. et annot. crit. adiecit* Fr. Jacobs, *Lips.* 1813—17. III. 8. Anhang des dritten, kritischen Theiles ist das aus dem Heidelberger Codex gezogene Supplement von A. I. Paulssen.

678 5. Im 14. Jahrhundert bildete Maximus Planudes, indem er hauptsächlich den Kephalas auszog, die letzte Blumenlese, welche gewöhnlich Anthologia Graeca genannt wird. Er behielt die Fachwerke seines Vorgängers (ἐπιδεικτικά, σκωπτικά, ἐπιτύμβια, ἐρωτικά, christliche Poesien und Epigramme auf Kunstwerke), häufig auch die Reihenfolge der Stücke, wiewohl er nicht selten aus verschiedenen Fächern erlas; aber er betrachtete diesen Schatz popularer Dichtung im Sinne seiner Zeitgenossen als ein Archiv der Moral, und zwängte die vorgefundenen Massen in 7 Bücher. Fünf derselben mufsten scholastisch und lehrhaft unter triviale Gemeinplätze sich fügen, und wurden wieder in Kapitel getheilt. Hie und da lohnt wol in solche moralische Gruppen zu blicken, wofern man die Gebiete der Griechischen Humanität und Gesellschaft aus nicht antiker Zeit durchlaufen und im Spiegel einer gemüthlichen Poesie betrachten will. Bisweilen hat er auch Epigramme gerettet, welche man in unserer Palatina vermifst; vor anderen sind ihm eigen im vierten Buch die schätzbaren Gedichte auf Kunstwerke, die er in einer vollständigeren Handschrift jener Sammlung fand. Aber nur zu häufig hat er den Text interpolirt und verstümmelt, aus Trägheit oder Unkunde die Lesart verfälscht; sein Geschmack war mönchisch und in seiner Auswahl wird er durch inneren oder poetischen Werth nicht bestimmt. Ein so praktisch angelegtes Werk brachte die bessere Blütenlese mit allen vorangegangenen in Vergessenheit; nur diese wurde fleifsig abgeschrieben, und die *Anthologia Planudea* fand seit dem 16. Jahrhundert nicht nur viele Gunst, sondern auch bis zum J. 1600 viele Herausgeber und Kommentatoren. Unter den alten Ausgaben behauptet die erste durch J. Laskaris

den obersten Rang; unter den alten Erklärern J. Brodaeus; der Ruhm des H. Stephanus gab seiner oft willkürlichen Revision ein Uebergewicht. Lange Zeit blieb die Uebersetzung von Hugo Grotius, das Meisterwerk einer metrischen Reproduktion im Geiste Lateinischer Poesie, ungedruckt. Aber auch die kritischen Studien ruhten, bis Brunck ein volleres Corpus Griechischer Miscellendichtung unter dem Titel *Analecta* zusammentrug. Dort las man Auszüge der Palatina, die aus Autoren gesammelten Epigramme, die metrischen Inschriften, dann auch Bruchstücke der alten Meliker, kleine hexametrische Gedichte, sogar die fremdartigen Bukoliker und Hymnen des Kallimachus, nur die christlichen und späten Stücke waren ausgeschieden; zugleich übte Brunck an diesen Texten keck aber mit Geschmack eine Kritik, welche trotz Willkür und Uebereilungen verdienstlich heifsen darf. Eigenthümlich ist seinen Analecta die dem Leser wie dem Forscher bisweilen erwünschte Zusammenstellung des Stoffs nach Verfassern, meistentheils in chronologischer Ordnung; die unbenannten Gedichte (*ἀδέσποτα*) sind nach ihrem Inhalt gruppirt. Gegenwärtig besitzt diese jüngste Fafsung der Anthologie, wenn man nach Abzug der fremden Bestandtheile sich auf ein knappes Mafs beschränkt, nur den Werth eines Supplements; zumal nachdem Jacobs sie kritisch und exegetisch in seinen umfassenden Arbeiten auf anthologischem Felde zum Abschlufs geführt und der Deutschen Philologie dort ein schönes Denkmal gesetzt hat. Noch bieten Ergänzungen die zahlreichen metrischen Denkschriften (namentlich *tituli sepulcrales*), die man aus Autoren, monumentalen Werken und Inschriften jeder Art reichlich sammelt und fortwährend vermehrt. Die Themen dieser Distichen oder Iamben reichen von dem mythischen Zeitalter bis in späte Jahrhunderte der Kaiser herab und bedeuten weniger für Poesie als für historisches Wissen und Sittengeschichte.

5. Der Codex des Maximus soll noch in Venedig liegen, *Catal. Dorv.* p. 64. Die Supplemente desselben für die *Anth. Palatina* hat Jacobs am Schlufs derselben T. II. p. 625—743. unter 388 Numern zusammengestellt. Ein neues Supplement christli-

cher und profaner Gedichte von jedem Inhalt und Metrum, deren einige in unserer Sammlung stehen, und woran Io. Geometra im 9. Jahrh. Antheil nahm, gibt Cramer in *Anecd. e codd. B. Paris.* T. IV. (1841) p. 265—388. aus dem für die Studien der Byzantiner interessanten *Cod. Paris.* 352. Gründliche Musterung der Ausgaben bei Jacobs *Prolegg.* p. 90—130. verglichen mit Chardon de la Rochette *Mélanges* I. p. 236. ff. Mit diplomatischer Treue in Kapitälern *ed. princeps*: *Ἀνθολογία διαφόρων ἐπιγραμμάτων*, *Flor.* 1494. 4. *cura* Iani Lascaris; wiederholt mit einem kritischen Anhang *ap. Ald.* 1503. 8. (wenig abweichend *Aldina* II. 1521. III. 1550.) öfter nachgedruckt. 690 Schwacher Kommentar von Vinc. Opsopoeus, Basel 1540. 4. übertroffen in *Epigr. Graec. l. VII. annotatt. Io. Brodaei illustrati*, *Basil.* 1549. f. *Florilegium diversorum Epigr. veterum*, *magno epigr. numero et duobus indd. auctum*, *excud.* H. Stephanus 1566. 4. Nachläfsige Wiederholung in *ed. Wecheliana*, *Frcf.* 1600. f. mit einer Zugabe junger, unvollständiger und werthloser Scholien aus jener Zeit, wovon noch zuletzt O. Schneider *Nicand.* p. 148. P. D. Huetii *notae ined. ad Anthol.* hinter s. *Poemata ed. IV. Ultrai.* 1700. 12. R. Fr. Phil. Brunck *Analecta veterum poetarum Gr. Argent.* 1772—76. III. 8. Desselben Text neu redigirt: *Anthol. Graeca ex rec. Brunckii. Indd. et comm. adi.* Fr. Iacobs, *L.* 1794—95. V. (in T. V. *Indices*) Dess. *Animadversiones in Epigr. A. Graecae*, *Voll.* III. (T. VI—XIII.) 1798—1813. Im letzten Bande (vergl. desselben *Obss. crit.* im 1. Bande der *Acta Phil. Monac.*) Nachträge, Register, *Paralipomena ex cod. Vat. — ex libris editis*, *Catal. poetarum epigr.* Jene *Paralipp.* umgestaltet zur *Appendix Epigr. apud scriptt. vett. in marmoribus servatorum*, als Schlufs der *A. Pal.* Supplemente der letzteren Art im *Corpus Inscr. Graecarum*, in Welcker *Sylloge epigr. Gr. ex marmoribus et libris*, Bonn 1828—29. mit Spicilegia im Rhein. Museum; dann in epigraphischen oder archäologischen Monographien und Sammelwerken. *Epigrammatum Anthologia Palatina cum Planudeis et Appendice — apparatu crit. instruxit* Fr. Dübner, Vol. I. Par. Didot. 1864. unvollendet. Hermann *De epigramm. quibusdam Graecis*, *Opusc.* T. V. Sehr bezeichnend sind unter den metrischen Epigrammen besonders ἀναθηματικά, welche schon auf Personen der mythischen Zeit sich beziehen: Belege bei Hecker *Comm.* I. pp. 44. sq. 66. sq. Ein merkwürdiger Vorläufer dieser Art sind die Distichen des Th. II. 1. p. 560. besprochenen Πέπλος. An Zuwachs lafsen es die Fünde von Denkmälern nicht fehlen, welche von mancher metrischen Inschrift begleitet werden. Erwähnung verdient hier ein interessanter Fund: *Il sepolcro del fanciullo Quinto Sulpicio Massimo nel terzo agone Capitolino coronato — con . . . interpretazione d. C. L. Visconti*, *Roma* 1871. f. Das Monument eines im *certamen quin-*

quennale Capitolinum (Grundr. d. Röm. L. A. 204.) gekrönten Knaben von 12 Jahren, der sich zu Tode studirte, war geschmückt mit 43 fliefsenden improvisirten Griechischen Hexametern und zwei sauberen Griech. Epigrammen, welche von Freunden dem Andenken des hoffnungvollen Knaben geweiht wurden.

O. Benndorf *De Anthol. Gr. epigrammatis quae ad artes spectant*, Bonner Diss. Lips. 1862. Die arithmetischen Epigr. d. Anth. übers. u. erkl. v. Zirkel, Bonn 1853. 4.

Chrestomathien oder ausgewählte Stücke, in grofser Anzahl: von den älteren Jacobs *Prolegg.* p. 128—30. Neuere, von Kanne (Halle 1799.), Weichert (Meifsen 1823.), Jacobs (*Delectus epigr. Gr. Goth.* 1826. nach Materien eingerichtet; vgl. Passow Verm. Schr. p. 194. ff.), Burchard (1839), und statt anderer, *Delectus poetarum Anthol. Graecae cum adnot. crit.* A. Meinekii, *Berol.* 1842. (Auswahl von 24 älteren Dichtern) Hiezu die werthvollen Beiträge von G. Hermann in s. Rec. Wiener Jahrb. Bd. CIV.

Kritische Beisteuern, in neuester Zeit von vielen monographisch verstreut. H. de Bosch *Observatt. et nott. in A. Gr. Voll.* II. *Trai.* 1810. 1822. 4. (*absolvit* D. I. Lennep) Meineke *Coniectanea crit.* hinter dem *Delectus*; dessen Supplement der Anthol. in *Anal. Alex. Epim.* XIII. A. Hecker *commentatio crit. de Anthol. Gr. LB.* 1843. neu bearbeitet, *commentationis crit. de A. Gr. Pars prior*, *LB.* 1852. R. Unger Beiträge zur Kritik der Gr. Anthologie, Neubrand. 1844. Schneidewin *Progymnasmata in Anth. Gr. Gotting.* 1855. worin neue Stücke. *Piccolos* s. Anm. zu §. 127, 1.

Uebersetzungen ausgewählter Stücke sind in den meisten Sprachen versucht. Deutsche Blumenlese von Herder, Zerstr. Blätter. Jacobs Tempe, Lpz. 1803. II. verbessert in: Leben 681 u. Kunst der Alten, Gotha 1824. II. Ausgewählte Epigr. v. Regis, Stuttg. 1856. Sammlung Lateinischer Uebersetzungen: A. Rivini *Anth. epigr. Graeco-Latina*, *L.* 1651. 8. Vollständig und in vielen Hinsichten vollkommen: *Anth. Gr. cum versione Lat.* H. Grotii *ed. ab H. de Bosch*, *Trai.* 1795—98. III. 4. Auszug, *Anthologia minor — auctore I. H. Kanne*, *Hal.* 1799.

VI. Poesie der Byzantiner.

127. Poesie im wahren Sinne des Worts kannten die Byzantiner nicht, und sie hat unter ihnen niemals bestanden. Den in Scholastik erstarrenden Jahrhunderten der Mittelgriechen mangelten alle Voraussetzungen der poetischen Stimmung, aller Geschmack und Sinn für edle Kunst und einfache Form; auch ihre Gelehrten nahmen an der dichterischen Litteratur ein geringes Interesse, wenn sie

nicht Erklärer oder Sammler waren. Dagegen sind Arbeiten ihrer Versificatoren in ungewöhnlicher Menge vorhanden, und die Bibliotheken namentlich in Frankreich und Italien bewahren noch immer einen Schwarm von Inedita, welche bekannten oder anonymen Verfassern angehören und über die meisten Stoffe des damaligen Wissens und Lebens sich erstrecken. Diese massenhaften Versmacher können in einer Nation, die doch der ächten Dichtung abgewandt war, nicht überraschen, wenn man bedenkt dafs dort das Dichten mühelos von statten ging und alle Form vollkommen gleichgültig war. Die Byzantiner reden stets in demselben Ton, ihre Sprachmittel sind im Verse dieselben wie in der Prosa. Sie tragen ohne Sinn für einfache Wahrheit stets die gröbsten Farben auf und lieben die Figuren der Rhetorik, sie dehnen den Satzbau weitschweifig in langen Kreisen und verdunkeln den Sinn durch Ueberflufs an Worten: überall fehlen reiner Geschmack und lebendiges Sprachgefühl. Sie vermischen daher die widerstreitenden Sprachstoffe der Schrift und der Gegenwart, erfinden grofse Massen todter Wörter, ermüden endlich durch den orientalischen Prunk in schwülstiger und schallender Zusammensetzung. Wenn nun schon durch einen so manierirten Vortrag ihre Poesie formlos wird, so macht der Mechanismus des vorherrschenden Metrums sie dürr und selbst weniger geniefsbar als ihre Prosa. Der abstrakte Ton des politischen Verses (Anm. zu §. 88, 3.) mufste die Bewegung des Stils empfindlich drücken und hob den Wohlklang auf, seitdem die daktylischen Hexameter und die iambischen Trimeter, welche noch eine Zeitlang geduldet 682 waren, den Platz geräumt hatten. Da nun der politische Vers auf einem Wechsel betonter und tonloser Sylben beruht, wo der Sylbenwerth statt der antiken Quantitätlehre nur durch eine Zahl fester Accente geregelt wird, so fand auch der ungeschulte Mann daran ein bequemes Werkzeug, um Stoffe jeder Art ohne Studium und Scheu vor einem zügelnden Rhythmus im Ton gewöhnlicher Konversation vorzutragen. Diese neue Form kam seit dem 11. Jahrhundert zur Herrschaft. Kaum fafst man die Menge der

im politischen Verse schlendernden Materien, den Haufen der Versmacher jedes Standes, und nicht ohne Resignation verwindet man die Trivialität der in unendlicher Breite verschwimmenden Diktion. Denn die rhythmisch gefaſste Litteratur der Byzantiner umfaſst Themen geistlicher und weltlicher Art, Andachten und Legenden von Heiligen, Lobreden auf Kaiser, auf Würdenträger des Hofes und des Klerus, Chroniken für Welthistorie und Geschichten kleiner Zeiträume, Novellen und Ritterromane (seit den Kreuzzügen), Lehrbücher für Medizin, Recht, Grammatik, Rhetorik, gelehrte Miscellen, Moral, Satiren, Ergieſsungen über Ereignisse des Tages: kurz, diese redselige Poesie bildet einen poetischen Kalender. Zuletzt löst sie sich in Flugblätter auf, deren fernster Nachhall die Volkslieder der Neugriechen sind. Die meisten Gebiete Byzantinischer Produktivität umfaſste Michael Psellus im 11. Jahrh. Die Litteraturgeschichte zieht einen so stoffartigen Vorrat gröſstentheils zur Prosa, mehreres wird besser unter die kirchlichen Schriften gezählt; nur wenige Namen und Denkmäler verdienen am Ausgang der Hellenischen Poesie einen bescheidenen Platz, weil ihre Verfasser ausschlieſslich mit Dichtung sich beschäftigten, oder auch dem Alterthumsforscher untergeordnet beim Studium der älteren Dichterwerke nützen. Hieher gehören also Georg Pisides, anerkannt einer der besten Iambiker, dann drei Vielschreiber, deren Elend und Klagen ein grelles Licht auf die Verkümmerung der Byzantinischen Welt werfen, Iohannes Tzetzes, Theodorus Prodromus, Manuel Philes; das Register schlieſst der am spätesten herausgegebene Georg Lapithes.

1. Mehrere Poeten aus dem Beginn der Byzantinischen Periode 683 nennt Photius *Biblioth. Cod.* 279. extr. Ein schätzbarer Beitrag zur Kenntniſs der Metrik und poetischen Litteratur unter den Byzantinern: R. J. F. Henrichsen Ueber die sogenannten politischen Verse bei d. Griechen, aus d. Dän. übers. Leipz. 1839. Hier werden auch die von Struve (Progr. über das metrische Gesetz der accentuirten Trimeter, Königsb. 1820.) im allgemeinen richtig aufgestellten Prinzipien gelegentlich berichtigt. In Hinsicht auf die Technik des Verses muſste nur anerkannt werden daſs die Byzantiner, nach Verschiedenheit der Zeiten und

der Bildung, einer strengen oder laxeren Praxis folgen; vgl. Ritschl im Rhein. Mus. N. F. I. 292. ff. (Opusc. I. 289. ff.) Einiges Hamaker *Bibl. Crit.* N. IV. 385. ff. Vgl. Anm. zu §. 88, 3. Der politische Vers hat nun zwar nicht immer (am wenigsten im Iambus und Hexameter, Henr. p. 29. ff.) gleiche Gestalt und Strenge des Versbaus; sein modernes, von Licenzen erfülltes Gepräge bemerkt man erst beim Uebergewicht des Neugriechischen. Neben dem politischen Vers übte man, nur seltner, auch freie Rhythmen, darunter Anakreonteen bis zum Bau der Stanze, für Stoffe der erotischen, der asketischen und bürgerlichen Welt; zuweilen mit feinem Schnitzwerk wie im Trauerliede des Tzetzes, wovon am Schlufs seines Artikels 4. Ein Archiv solcher Dichtungen gibt der zweite Theil von Matranga *Anecd. Graeca*; mehreres hat Bergk *Lyr. ed.* 2. p. 839. sqq. aufgenommen. Auf einem anderen Boden steht das kirchliche Lied der Mittelgriechen, defsen Formen und Aufgaben man aus der neuesten reichen Sammlung ersieht: *Anthologia Graeca carminum christianorum. Adornaverunt W. Christ et M. Paranikas, Lips.* 1871. Höheren Werth hat die vorzugsweis geistliche Sammlung in Cram. *Anecd. Bibl. Paris.* IV. p. 265. sqq. Hiezu Stücklein bei Piccolos *Supplément à l' Anthol. Grecque*, *Paris* 1853. Proben einer nicht kleinen Zahl von Spruchgedichten im iambischen Trimeter, deren Kern aus klassischen Dichtern gezogen ist: E. v. Leutsch im Göttinger *Prooem. aest.* 1856. Nirgend wird uns geboten was den Mangel an Gehalt und Geschmack vergessen liefse.

2. Georg aus Pisidien (*ὁ Πισίδης*) Hofbeamter und Diakon der Sophienkirche, unter K. Heraklius um 630. Er wurde viel gelesen, und man schätzte seine iambischen Trimeter wegen Reinheit der Technik und Eleganz des Vortrags. Sein Werth liegt im historischen Stoff. Die deklamirende Rhetorik und ihre höfischen Hyperbeln finden hier bereits einen unmäfsigen Spielraum; dieser Schwall und Aufputz erschwert das sachliche Verständnifs in seiner weitschweifigen Erzählung und macht seinen Bericht von der Zeitgeschichte dunkel, häufig unsicher. Seine Gedichte sind zum besseren Theil historischen Inhalts (*Ἀκροάσεις*), eine Verherrlichung des Kaisers und des Byzantinischen Kriegsruhms, *Εἰς τὴν κατὰ Περσῶν ἐκστρατείαν Ἡρακλείου* l. III. *Ἡρακλιάς* l. II. ein geräuschvoller Panegyricus, und 684 *Ἀβαρικά Bellum Avaricum.* Aufserdem versifizirt er im Hymnenstil zur Erbauung eine Folge kirchlicher Stoffe, deren anziehendster *Ἑξαήμερον ἢ κοσμουργία* (*de mundi*

opificio v. 1880) eins der ältesten Denkmäler der natürlichen Theologie ist; zuletzt eine dunkle dogmatische Streitschrift *Κατὰ δυςσεβοῦς Σευήρου.*

2. Viele aber schlechte *Codd.* Die meisten Schriften vereinigt ein Vatic. S. XIII. Artikel bei Suidas, welcher den Pisides fleifsig gelesen und oft citirt hat. Einzige vollständige Ausgabe: *ex MSS. coll. — notisque illustr. I. M. Querci, Rom.* 1777. f. in der *Appendix Corp. Hist. Byz.* mit Theodosius und Corippus. *Expeditio Persica, bellum Avaricum, Heraclias. Recogn. I. Bekker, Bonn.* 1836. (mit P. Silent. u. Nicephorus) *Hexaëmeron et senarii de vanitate vitae, pr. ed. et Lat. versibus expr. per Fed. Morellum, Lutet.* 1585. 4. *ap. Commelin.* 1596. 8. u. in gröfseren Corpora. *Recogn. R. Hercher, post Aeliani Vol.* II. *Lips.* 1866. Ueber den Ruf dieses für Byzanz normalen Dichters s. Henrichsen p. 33.

3. Theodorus Prodromus (er selber nennt sich im Gefühl der bittersten Armuth Ptochoprodromus), eine der kläglichsten Erscheinungen um die Mitte des 12. Jahrhunderts, Grammatiker und wider Willen Mönch (unter dem Namen Hilarion), ein Mann von guter Herkunft und angemessener Erziehung, zeigt die Bildung und moralische Versunkenheit unter den Komnenen in unerfreulichem Licht. Belesen in Profanen wie in der Bibel, emsig gleich seinen Zeit- und Berufsgenossen in Behandlung verschiedenartiger Stoffe, wird er mehr als ein anderer Byzantiner unleidlich beim völligen Mangel an Gehalt und Form. Nicht blofs Dürftigkeit und ein Grad des Ungeschmacks, der alles überbietet, machen ihn ungeniefsbar: auch die massenhafte Barbarei des neuen Jargons mufs erschrecken, welches er mit Massen der dunkelsten und gemeinsten Wörter, zum Theil eigener Erfindung belastet. Das Uebergewicht des politischen Verses ist hier entschieden, aber ein gröfseres Interesse nimmt man an seiner Sprache, weil sie die Form des neugriechischen Idiotikon zum ersten Male fertig vor Augen stellt. Sein Hauptwerk ist der widersinnige Roman *Τὰ κατὰ Ῥοδάνθην καὶ Δοσικλέα* (*Rhodanthes et Dosiclis Amorum l.* IX.) in iambischen Trimetern; hiezu kommen kleine Gedichte (*Ἀμάραντος ἢ γέροντος ἔρωτες*, der Dialog *Ἀπόδημος φιλία* oder die Freundschaft im Exil u. a.) nebst

ungedruckten historischen oder höfischen Kleinigkeiten; 685 dann Ἐπιγράμματα, theologische Summarien des A. und N. Testaments in Form von Tetrastichen; zuletzt das komische Epos Γαλεομυομαχία in Iamben.

3. Notiz bei Henrichsen p. 106—110. Der Roman existirte früher allein in der Ausg. *Gr. et Lat. interp.* G. Gaulmino, *Par.* 1625. 8. nebst Ἀμάραντος: letzterer ist besser edirt in *Notices* T. VIII. p. 109—127. Den Roman wiederholte Hercher in der Sammlung seiner *Erotici Scriptt.* Vol. II. L. 1859. Franz. übers. von *de Beauchamps* 1749. *Amicitia exulans*, von Gesner beim Stobaeus und zuletzt von Dübner (oben p. 77. f.) herausgegeben; mehrmals ins Franz. übersetzt. *Epigrammata*, zuerst *Basil.* 1536. zuletzt c. *interpr. Guid. de Souvigny* 1632. 4. *Epistolae* in *Lazeri Miscell. ex MSS. Bibl. Coll. Rom.* 1754. II. *Galeomyomachia, ed. pr. Basil.* 1518. bei *Hom. Hymni ed. Ilgen*, zuletzt *ed. Paula-Lachner*, Ingolst. 1837. Kleinigkeiten *ed. F. Morellus* 1608. Thorlacius in *Opusc.* III. num. 4. (unter dem Namen Phile) Hochzeitgedicht für die Kaiserin Irene, bei Matranga *Anecd. Gr.* p. 552—54. Die erheblichsten unter den vielen (besonders theologischen) Inedita hatte La Porte du Theil hervorgezogen in *Notices et Extr.* T. VI. p. 319. VII. 237. sqq. VIII. p. 78—253. wo p. 129—150. Βίων πρᾶσις ποιητικῶν καὶ πολιτικῶν interessiren kann. Anderes versprach Thomas aus einem Marcianus, früher Nanianus, in Münchener Gel. Anz. 1853. N. 66. fg., er läſst sogar Stücke mit reinerer Diktion und einigem Geschmack hoffen. Nicht wenige Poeme zuletzt A. Mai in *Nova Patr. Biblioth.* T. VI. Von allem weichen ab die für Geschichte der Sitten und Sprache wichtigen, von Koraës im ersten Bande seiner Ἄτακτα 1828 herausgegebenen, im Romaischen Dialekt abgefaſsten zwei Bücher oder Klagegedichte des Theod. Ptochoprodromus an K. Manuel den Komnenen, in 1051 Versen. In Prosa schreibt er sicher etwas erträglicher. Der arme Schwätzer hatte das Glück von einem Geistesverwandten in Bekk. *Anecd.* p. 1082. empfohlen zu werden.

4. Iohannes Tzetzes (Κέκος) in der zweiten Hälfte des 2. Jahrhunderts, war ein wohlunterrichteter Mann, der für seine Zeit ein Gelehrter des ersten Ranges heiſsen kann, und sicher ein fleiſsiger Polygraph. Aber Noth oder Zurücksetzung hatten ihn verstimmt, und er äuſsert sein Miſsvergnügen stärker als wünschenswerth. Daher zieht sich eine bittere Polemik durch seine Schriften, mit dem ganzen Hochmuth und dünkelhaften Prunk des Byzantiner Wesens gemischt, welchen er geschwätzig in einer

barbarischen Graecität entfaltet. Was er schreibt ist breit und geschmacklos, vielleicht aufser Vergleichung mit geringeren Zeitgenossen schlecht, weil er eine Menge von unzeitigen Reminiscenzen in übel geformten, auf Stelzen sich schaukelnden Worten ohne Mafs zusammenwürfelt. Er redet eitel und bis zum Ueberdrufs selbstgefällig, seine Gelehrsamkeit ist unsicher und unkritisch (denn er hat selten aus reinen Quellen geschöpft und treu berichtet), doch 686 nützen uns bisweilen seine Kompilationen aus unbekannten Vorgängern. Er war ein fleifsiger Leser, Kommentator oder Paraphrast der Dichter, des Homer (II. 1. p. 208.), Hesiod (ib. p. 285.), Aristophanes (oben 674.), Lykophron (p. 718.), Nikander (p. 739.) und Oppian (p. 752.), überall prunkt er aber ruhmredig mit einer oft erborgten Belesenheit, deren Gewährsmänner er verschweigt. Wenig nützen seine versifizirten Lehrbücher über Litteratur, Metrik und Rhetorik. Aufser anderen Schriften, deren Inhalt die Mythen und ihre Deutung sind, gelten als Supplement für die Stoffe der Kykliker seine *Ἰλιακά*, drei Abtheilungen eines in üblen Hexametern verfafsten Epos, *Τὰ πρὸ Ὁμήρου, τὰ Ὁμήρου, τὰ μεθ' Ὅμηρον*, früher nur in Auszügen bekannt, jetzt bis zu dem Umfang von 1676 Versen vervollständigt. Wenig beachtet ist sein gröfstes Werk, eine schwatzhafte Miscellen-Sammlung, die wenn auch unkritisch zusammengelesen doch eine Fülle von Mythen, von historischem und antiquarischem Detail einschliefst, *Βίβλος ἱστορική* oder 496 *Ἱστορίαι* in 13 *Χιλιάδες* (nach einer neueren Ueberschrift), deren 12661 politische Verse drei Massen in 660 Kapiteln begreifen. Hiezu kommt ein Anhang in Iamben und 107 prosaischen Episteln. Dieses Musivwerk bildet aber nur die erste Abtheilung (*Ἄλφα*); die Fortsetzung unterblieb, bis auf Nachträge (oder Scholien, dergleichen er auch zu den Iliaka gab) und Berichtigungen von Tzetzes eigener Hand. Die Briefe sind leer und gewähren uns nichts anderes als Geschwätz und eitle Reminiscenzen aus einer bunten Lektüre.

4. Zur Charakteristik des Tzetzes dienen Stellen bei Fabricius in seinem mageren Artikel T. X. p. 246. sqq. Er sagt von

sich charakteristisch *Allegor. in Il.* 15, 87. Ἐμοὶ βιβλιοθήκη γὰρ ἡ κεφαλὴ τυγχάνει· Βίβλοι δ' ἡμῖν οὐ πάρεισι δεινῶς ἀχρηματοῦσιν. Eine grofsartige Probe seiner Prahlerei *Theog.* 25. ff. und der Schlufs dieses Gedichts, den der Abschreiber aus Unlust verkürzt hat. Ueber die Schreibart *Κέκος Lob. in Aiac.* p. 112. *ed.* 2. Einiges über seine Sprache Struve polit. Vers p. 59. ff. *Carmina Iliaca nunc pr. ed. C. B. Schirach, Hal.* 1770. Vollständig *Antehomerica, Homerica et Posthomerica comment. instruxit* Fr. Iacobs, *L.* 1793. Korrekter *A. Hom. et Posth. rec.* I. Bekker, *Berol.* 1816. Von letzterem ist zuerst (*e cod. Casanatensi*) in Abhandl. d. Preufs. Akad. J. 1840 herausgegeben Θεογονία, ein werthloser Abrifs von Genealogien der Götter und Helden vor Troja, aus Hesiodus und Epikern, in 777 politischen 687 Versen; in 618 bei Matranga *Anecd. Gr.* P. II. *Chiliades*: sie waren ursprünglich gröfser und grofs angelegt, V, 193. ff. Voll Fehler ist die aus einem *Monacensis* gezogene *ed. pr. Variarum historiarum liber Gr. et Lat. cura N. Gerbelii, Bas.* 1546. f. wiederholt in *Lectii Corpus*; lesbarer: *Chil. Graece recogn. et br. annot. instr. Th. Kiessling,* L. 1826. Wieviel hier zu leisten übrig und mittelst des Hauptcodex in Paris aus dem 14. Jahrh. (wozu noch *Vatic.* 1369. kommt) zu vervollständigen sei, haben gezeigt Struve in d. Krit. Bibl. 1827. 3. p. 241. ff. (Einzeldruck, Ueber den polit. Vers der Mittelgriechen, Hildesh. 1828.) Hamaker in *B. Crit. N.* IV. 378. ff. und Dübner im Rhein. Mus. f. Phil. IV. 1. Die Varianten aus 2 Pariser MSS. nebst kleinen Scholien sind hinter der Ausgabe von Tz. 107 Briefen nachgetragen, welche neben den Chiliaden hergehen: *Tzetz. Epistolae ed. Th. Pressel, Tubing.* 1851. Die Anmerkungen des Tzetzes aber mit ihrer Eitelkeit und Menge polemischer Ausfälle (*Scholia ad Chil.* in *Cram. Anecd. Ox.* III. 350. ff.) sind so wenig erfreulich als die im politischen Metrum versifizirten Bücher Περὶ μέτρων (auch das gleich werthlose Gedicht Περὶ Πινδαρικῶν μέτρων in *Cram. Anecd. Pariss.* I. 59—162.) und Περὶ διαφορᾶς ποιητῶν (περὶ τῆς τῶν π. διαφορᾶς) in *Cram. A. Ox.* IV. 302. ff. Welck. Rhein. Mus. IV. 393. ff., Meineke *Com. Gr.* II. p. 1245—54. Letzteres Stück hat Müller im Rhein. Mus. V. sogar seiner Scholien gewürdigt; weiterhin aber Bachmann im Rostocker Progr. 1851. wiederholt edirt. Noch windiger die versifizirten *Scholia in Hermogenem, Cram. Anecd. Ox.* IV. p. 1—148. Ein Stück daraus in *Rhett. Gr. ed. Walz* T. III. Vollends Verse Περὶ ῥημάτων αὐθυποτάκτων, Bekk. *Anecd.* p. 1088—90. Von seinen *Allegoriae Homericae* (s. Henrichsen p. 112. fg. Rhein. Mus. N. F. V. 474. ff.) vgl. Th. II. 1. p. 208. Zuletzt ein Kunststück vom furchtbarsten Ungeschmack, Ἴαμβοι κλιμακωτοί (wo das letzte Wort im nächsten Verse wieder aufgenommen wird und das Schnitzwerk an einer schwindelnden Treppe die ganze Herzlosigkeit des

Mannes malt) auf den Tod des K. Manuel, Matranga *Anecd.* p. 619—622. Sonst läuft noch manches Verslein des Tzetzes in Scholien unter, wie in denen zum Aeschylus: s. *Dind. praef. Schol.* p. XVI.

5. Manuel Philes aus Ephesus, Schüler des Georg Pachymeres, lebte in der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts, und bezeugt öfter als er wünscht mit den demüthigsten Stimmen der Poesie, wie sehr ihn Armuth und Noth des Lebens drücken. Er war ein emsiger Gelegenheitdichter, der den Wortschwall und rhetorischen Geschmack seiner Zeit an einer Menge kleiner Themen, theologischer, didaktischer, panegyrischer Art iambisch, selten im funfzehnsylbigen politischen Vers zur Schau stellt. Unter allen seinen erst in 688 unseren Tagen übervollständig gesammelten Gedichten, welche beiläufig durch einige Kenntnifs von Persönlichkeiten jener Zeit entschädigen, hat ein naturhistorisches Anekdotenwerk, aus Aelian, Oppian u. a. zusammengetragen, *Περὶ ζῴων ἰδιότητος* (*de animalium proprietate*) in 103 Kapiteln die meisten Leser gefunden.

5. Litteratur des Phile in der Vorrede zur ersten älteren Gedichtsammlung: *M. Philae Carmina Graece etc. nunc pr. ed. cura G. Wernsdorfii, L.* 1768. 8. Er kannte keine der für diesen autoschediastischen Poeten reichlich fliefsenden Quellen, weder die Handschriften im Escorial, in Paris und im Vatikan noch den Hauptcodex in Florenz Plut. 32. *Cod.* 19. Neue Stücke in Ideler *Phys. et Med. Gr.* I. *De animalium proprietate ed. pr. Arsenius, Venet.* 1533. Bearbeitungen von Camerarius u. Bersmann 1575. 1596. Nüchtern *Ed. I. C. de Pauw, Trai.* 1730. 4. Revid. v. Dübner im Didotschen Druck der *Poetae bucol. et didact.* P. II. Ein erheblicher aber ungenauer kritischer Apparat bei Camus in *Notices* T. V. VII. Beiträge von Dorville in *Misc. Obss.* II. VI. C. B. Stark *De Tellure dea deque eius imagine a M. Phile descripta*, Ien. 1848. Derselbe gab auch eine in Trimetern abgefafste τραγῳδία in Jahns Jahrb. Suppl. XIV. heraus. Gelegentlich hatte E. Miller berichtet dafs er mehr als 20,000 unedirte Verse dieses Polygraphen für eine neue Sammlung abgeschrieben besitze: man durfte meinen, er wolle halb scherzend den geplagten Philologen einen gelinden Schrecken einjagen. Doch hat er alles Ernstes seine Drohung wahr gemacht: *Man. Philae carmina ex codd. Escor. Flor. Paris. et Vatic. nunc prim. ed. E. Miller*, Par. 1855—57. II. Die Mehrzahl dieses in vier Abtheilungen geordneten Archivs Byzantinischer After- und Bet-

telpoesie ist iambisch und besingt die höchsten und kleinsten Gegenstände der Religion, fürstliche Personen oder Würdenträger der Kirche, Moral und weltliche Themen; das längste Gedicht zu Ehren des Kaisers T. II. p. 27. ff. begreift nicht weniger als 590 Verse. Wenn dieses Archiv einen Nutzen hat, so bestätigt es mit einem Ueberfluſs von Aktenstücken daſs lange vor dem Fall des Kaiserthums alles Byzantinische Leben völlig erstorben und seine Bildung zur leeren rhetorischen Form verschrumpft war.

6. Georg Lapithes aus Cypern, Zeitgenosse des vorigen, ein Mann von Ruf und Kenntnissen, schrieb ein sehr langweiliges moralisches Gedicht in 1491 politischen Versen.

Ed. Boissonade in *Notices et Extraits* T. XII. p. 3—70.

Anhang. VII. Litteratur der Aesopischen Fabel.

128. Die Fabel war bei den Hellenen eine Spielart der Volksdichtung, und zwar ungeschrieben, herren- und zeitlos, aber doch früh von Dichtern in die Litteratur eingeführt. Sie stand in einer unbestimmten Mitte zwischen Dichtung und Prosa, denn sie zog ihren Stoff aus den Erfahrungen des praktischen Lebens und trug sich in phantastischer oder halb poetischer Faſsung vor. Daher blieb sie, gleichsam an einen Scheideweg gestellt, während des antiken Zeitraums stil- und formlos, und versuchte sich damals in keiner metrischen Komposition. Immer liefen in ihr neben einander her ein praktischer Satz, welcher stets den Rückhalt und das Motiv der Fabel bildet, und eine mimische Scenerie, die zur Einkleidung jenes Hintergedankens diente. Die Weise des Vortrags mochte schlicht und ohne Kunst, fast trocken und gleichgültig sein; später durfte sie (wie mehrmals Babrius in seinen besten Stücken) behaglich und breit an kleinen Zügen verweilen: mindestens aber forderte der Zweck möglichst schlagende Kürze. Denn ihr Zweck und Gebrauch war ursprünglich nicht so harmlos als man gegenwärtig nach dem Eindruck der meisten gelesenen Fabeln annehmen würde, wo nur ein Spiel des Verstandes an der Grenze der Poesie sich hören läſst.

Hiegegen erweisen die frühesten Fälle der Anwendung von Fabeln bei Dichtern und Staatsmännern, wie solche Hesiodus Archilochus Stesichorus Themistokles machten, dafs sie für Momente der Oeffentlichkeit und des Privatlebens in polemischem Sinne zur Warnung oder Rechtfertigung vorgetragen wurden und ihre Moral in mancherlei Spitzen auslief. Sie klangen zwar lehrhaft und moralisch, zumal in einer unbefangenen, fast objektiven Erzählung, hatten aber ursprünglich keinen lehrhaften Ton, sondern galten für einen bestimmten Augenblick der Praxis und erhielten hiedurch eine Zuspitzung, deshalb auch ein Mafs und einen Grad der Begrenzung, welcher die Fabel von dem absichtlosen Märchen wesentlich unterschied. Sie hiefs längere Zeit *αἶνος*, eine Geschichte mit der Zugabe nützlicher Lehren und praktischer Aussprüche, seltner *μῦθος*.

1. Bei diesen summarischen Grundzügen kam es mehr auf den historischen Standpunkt der alten Griechischen Fabel an als auf ihre Definition. Die für letztere so reichlich gemachten Versuche der scharfsinnigsten Männer — an ihrer Spitze die gescheidten, mit dem epigrammatischen Witz seiner eigenen Praxis stimmenden Gedanken von Lessing, welche Herder Zerstreute Bl. III. 124. ff. zu berichtigen unternahm und bis zu Blättern der Vorzeit verfeinert — sind entweder von der seit La Fontaine bestehenden lehrhaften Poesie der Fabel ausgegangen oder bewegen sich mit grofser Willkür in einer formlosen Welt der Phantasterei. Später sind seit Herausgabe der mittelalterlichen Fabeldichtung neue Gesichtspunkte durch die Betrachtung des Thierepos angeregt worden: am reichsten ausgeführt von J. Grimm in s. Einleitung zu Reinhart Fuchs. Eine so breit angelegte Dichtung mit satirischen Motiven, wie sie das Thierepos der modernen Zeit bis zum Sittenspiegel entwickelt, wo die Thierwelt humoristisch mit menschlichen Leidenschaften und Einsichten ausgestattet wird, kennt die kurze streitbare Fabel der Griechen nicht. Selbst die Batrachomyomachie, welche man bisweilen hieher zieht, weil sie Thierfiguren an Stelle der Menschen in Scene setzt, wird ein unbefangener Leser nur als Gegenbild zum ernsten Pathos des epischen Haushalts auffafsen und darin ein komisches, nicht eben parodirtes Epos erkennen; Namen und Thaten der Thiere waren hiefür gleichgültig. Den höchsten Standpunkt haben aber der Thierfabel mehrere sinnige Forscher aneignen wollen, welche sie für ein unbewufstes Werk des mit Gemüth und Phantasie wirkenden Menschengeistes erklärten: vor

anderen W. Wackernagel im Schweiz. Museum I. 356. II. 262. ff. Die Thierfabel erschien ihm als Abart der didaktischen Epik, als ein Versuch die Formen der Menschengeschichte auf die tief unter dem Menschen stehende Thierwelt zu übertragen. Der Mensch habe die Thiere noch mit religiösem Auge betrachtet, vorzüglich aber die Thiere des Waldes und die Vögel; der Glaube an eine Seelenwanderung, an Verzauberungen von Göttern und Menschen in Thiergestalt, die geheime Scheu vor den Vögeln und der Vogelsprache, diese dunklen Ahnungen liefsen die Thierwelt vermenschlichen und machten sie geschickt zu Figuren eines kleinen Epos. Jene feinen aber zu hoch gegriffenen Anschauungen sind wol aus den Tiefen des Deutschen Gemüths gezogen, dagegen lafsen sie sich anderwärts durch keine historische Thatsachen oder Analogien begründen. Nur dem Germanischen Geblüt, welches in traulichem Verkehr mit der Natur sich erhielt, war eine Thierdichtung gegeben, in der thierisches Leben mit dem menschlichen verschmolz und die Charaktere der Thierwelt mit den Zügen freier Individualität erfüllt sogar einen ausgebildeten Staat darstellen. Am weitesten ging J. Grimm, wenn er Thierepos und Thierfabel für Zweige desselben Stammes erklärte, jenes für primitive Form, diese für einen Nachwuchs abgeschwächter Art. Ihm widersprach namentlich Gervinus Gesch. d. poet. Nationalit. I. 106. ff. (206. ff. 5. Aufl.) vgl. Cholevius Gesch. d. Deutschen Poesie nach ihren antiken Elem. I. p. 83. ff.

Belege der ältesten Fabeldichtung: *αἶνος* (über diesen Kunstausdruck handeln Ammonius, Etym. Gud. u. a. aus derselben Quelle) vom Habicht welcher der Nachtigal das Recht des stärkeren vorträgt, Hesiod. *ἔ.* 200—210. Hierauf deutet Quintil. V, 11, 19. *nam videtur earum* (*sc. fabellarum*) *primus auctor Hesiodus.* Dann Archilochus §. 102, 2. p. 495. Unter seinen iambischen Bruchstücken sind nur zwei Fabeln, worin der Fuchs (*κερδαλέη*) mit Adler nnd Affen sich befafst, durch *αἶνος fr.* 86. 88. bezeichnet, und zwar läfst die Wendung *Αἶνός τις ἀνθρώπων ὅδε* schliefsen dafs der Dichter schon eine Tradition vorfand. Diesen winzigen Thatbestand hat Huschke in seiner noch vor dem Aesop von Furia wiederholten Diss. *de Fabulis Archilochi* nicht erweitert. Man darf aber *fr.* 117. hinzu fügen. Stesichorus: Fabel vom Pferde welches unklug dem Menschen sich dienstbar macht, beim *Aristot. Rhet.* II, 20. ausführlich erzählt. Einen moralischen Ton vernimmt man in der breiten Geschichte vom dankbaren Adler *Aelian.* N. A. XVII, 37. die schon an das Märchen grenzt; wenn Stesichorus sie wirklich vortrug. Themistokles: die klug ersonnene Moral vom Ruhetag der mit dem Festtag um den Preis des Genufses streitet, bei *Plut. Themist.* 18. wiederholt in f. 394. bei Furia.

2. Im Gebrauch der Nation, vor allen der Athener durchlief die Fabel manche beliebige Form. Eine stille Voraussetzung war die Fähigkeit der ganzen Sinnenwelt gleich dem Menschen zu denken, zu fühlen und Gedanken sogar mit treffendem Wort auszusprechen. Es gehörte nun zu den Vorrechten eines gut gelaunten Geistes dafs er die Bäume des Waldes, die Thiere von nah und fern, selbst erdichtete Wesen und was irgend in das Gebiet der Sage fiel nach Art des Menschen reden und handeln liefs als Wortführer einer moralisirten Dichtung. Diese phantastische Welt umgab der Hauch und unnachahmliche Reiz des Märchens, einer weder aus alter Hellenischer Tradition gezogenen noch selbständig im Volk erzeugten Fiktion; ihre Scenerie wurde nach entfernten Ländern, nach Asien oder Libyen und überhaupt in das Morgenland verlegt und wies mittelbar auf Spuren eines fremden Ursprungs. Lange Zeit unterschied man daher bis zur jüngeren Schule herab mehrere Spielarten der Fabel, und benannte sie nach Personen welche dort figurirten (wie *Συβαριτικοί*) oder nach Landschaften: man besafs topische Fabeln von Libyen Aegypten Kypros Karien und sonst aus der Asiatischen Heimat. Endlich überwog unter dem Namen der Aesopischen die Thierfabel, *μῦθος Αἰσώπειος*, und da diese nicht mehr naiv sondern ein Ausdruck der Reflexion war, so stellte man als ihren Erfinder einen Aesop aus Phrygien dar. Dieser Name blieb von der aus dem Alterthum vererbten Fabel unzertrennlich. Gelehrte, mit historischen Zügen verwebte Kombinationen machten ihn früh zur wirklichen Person und berichteten dafs ein kluger Sklave dieses Namens auf Samos gelebt, in Delphi das Leben verloren habe; der weitere Verlauf der Sage verband ihn mit der Gesellschaft der sieben Weisen und liefs sinnig ihn nach dem Tode wieder aufleben. Allein die klassische Zeit kennt aufser ihm keinen Griechischen Fabeldichter. Im Redebrauch der Nation erscheint er unpersönlich oder als ein Symbol, welches statt der früheren Phantasterei der Naturwesen die Beständigkeit fester Charaktere, bleibender Typen in der Thierfabel zur Norm erhebt. Seitdem war die Technik

des Fabulisten fixirt und die Verwendung seiner Mittel auf ein kleines Bild aus dem praktischen Leben beschränkt. Man wählte die charakteristischen Eigenschaften und Züge der bekannten Thierwelt zur Einkleidung einer knappen epischen Erzählung, und die Kunst eines erfindsamen und geschickten Erzählers erwies sich darin dafs aus der mit Wahrscheinlichkeit gruppirten und malerisch entwickelten Scene der Thiermasken, welche den reflektirenden Menschen verbargen, eine Nutzanwendung unmittelbar und anschaulich hervortrat, auch wenn diese lehrhafte Spitze nicht (wie später das *ἐπιμύθιον* oder die *affabulatio* that) in nüchterner Moral für Sätze der Klugheit und Erfahrung ausgedeutet wurde. Die kleine Dichtung forderte den natürlichsten aber präzisen Vortrag, die schärfste Charakteristik und einen munteren, durch leichten Witz belebten Ton. Darin unterschieden sich aber die Fabeln der früheren klassischen Zeit von den spätgemachten, dafs jene mit schlichter Charakteristik einen dramatischen Akt skizziren, welcher den instinktiven Trieben einer bunten Thierwelt entspricht; hingegen ziehen die jüngeren kunstlos und willkürlich die Scenen ihrer Thierfabel aus der blofs verkleideten Menschenwelt. Vor allen übte sich die Gesellschaft Athens in Ausbildung der Aesopischen Fabel (§. 17, 4. Anm.) oder in Spielen des kritischen Humors; sie fand an jenen *Αἰσώπου γελοῖα* das fügsamste Mittel, um in harmloser Laune den Nachbar zu belustigen oder zu necken, aber auch um derbe Wahrheiten, ohne grob zu verletzen, mit weltmännischer Urbanität an den Mann zu bringen. Die besten Stücke der Art wurden popular und galten als ein Gemeingut, man erfand neue, sie lebten im Gedächtnifs aller, wurden aber weder aufgeschrieben noch gesammelt, und vermuthlich nur in Prosa verfafst. Zuerst soll Demetrius Phalereus eine Sammlung unternommen haben.

2. Hauptschrift, O. Keller Untersuchungen über die Geschichte der Griech. Fabel, Leipz. 1862. (aus Suppl. IV. d. Jahrb. f. Philol.) Die Nomenklatur und die topischen Abarten der Fabel geben die Lehrer der Progymnasmata summarisch für den Bedarf der Schule an. Vorn bei Hermogenes heifst es trocken, *ὀνομάζονται δὲ ἀπὸ τῶν εὑρόντων, οἱ μὲν Κύπρι-*

οι, οἱ δὲ Λιβυκοί, οἱ δὲ Συβαριτικοί, πάντες δὲ κοινῶς Αἰσώπειοι λέγονται. Weit ausführlicher Theon c. 3. doch läuft seine Definition nur auf den winzigen Unterschied hinaus, dafs ein Theil der Fabeln unter bestimmten Namen (Λίβυς ἀνὴρ ἢ Συβαρίτης ἢ Κυπρία γυνὴ εἶπεν), die Mehrzahl stillschweigend unter Autorität des Aesop vorgetragen werde; beiläufig hat er die Fabulisten angemerkt, Κόννις ὁ Κίλιξ καὶ Θοῦρος ὁ Συβαρίτης καὶ Κυβισσὸς ἐκ Λιβύης. Ausführlich auch Diogenianus in s. Praefatio mit den Anm. v. Schneidewin p. 178. sqq. Wer die Notiz bei Hesychius gab v. Συβαριτικοὶ λόγοι. τὸν γὰρ Αἴσωπον ἐν Ἰταλίᾳ γενόμενον σπουδασθῆναι σφόδρα φασίν, ὡς καὶ τὸ τῶν λόγων αὐτοῦ ἐπιδαψιλεῦσαι καὶ Συβαριτικὸν προςαγορευθῆναι, unterschied nicht zwischen Sybaritischer und Aesopischer Fabel. Neben einander werden von Aristot. *Rhet.* II, 20. aufgestellt λόγοι οἱ Αἰσώπειοι καὶ Λιβυκοί, und etwas ähnliches meinte Babrius in den verdorbenen Worten seines zweiten Prologs. Selbst beim Aesop gab es physikalische Fabeln ohne lehrhafte Tendenz, wie die von Aristophanes Av. 471. ff. umständlich erzählte, worin die Haubenlerche spielt, ähnlich dem vermeinten Indischen Mythos, welchen Aelian. N. A. XVI, 5. über den Wiedehopf berichtet. Der Versuch in Rhett. T. II. p. 12. exotische Fabeln zu klassifiziren, je nachdem vernünftige Wesen oder Thiere darin auftraten, findet keinen Glauben. Gröfseren Werth hat der früheste Beleg Aeschyli *fr.* 129. ὡς δ' ἐστὶ μύθων τῶν Λιβυστικῶν κλέος, mit der im Alterthum berühmten Moral, τάδ' οὐχ ὑπ' ἄλλων ἀλλὰ τοῖς αὑτῶν πτεροῖς ἁλισκόμεσθα. Dafs mit den Libyschen Fabeln auch Märchen und frazenhafte Vorstellungen wie Lamia mögen eingewandert sein liegt nahe zu vermuthen, Th. I. 76. Eine heitere Moral knüpft Aristophanes an die Geschichte vom Ἀνὴρ Συβαρίτης Vesp. 1427. Aber noch launiger ist seine Fortsetzung 1434. anhebend mit ἐν Συβάρει γυνή ποτε, schliefsend mit der Aufforderung an den prozefssüchtigen Napf, lieber sich flicken zu lafsen. Hat nun der Komiker nicht selber, um das Schema solcher Fabeln zu parodiren, einen genialen Scherz sich verstattet, so mufsten die Geschichten von Sybaris auf einen Schwank auslaufen. Vielleicht ist nur aus dem Zusammenhang geschlofsen was *Schol. Vesp.* 1251. lehrt: καὶ οἱ μὲν Αἰσωπικοὶ περὶ τῶν τετραπόδων ἦσαν, οἱ δὲ Συβαριτικοὶ περὶ τῶν ἀνθρωπίνων. Zu derselben, nur befser stilisirten Beobachtung fügt *Schol. Av.* 471. εἰσὶ δέ τινες οἳ τοὺς βραχεῖς καὶ συντόμους λέγουσι Συβαρίτιδας, καθάπερ Μνησίμαχος. Also mochte die Sybariten-Fabel durch beifsende Kürze sich auszeichnen. Einiges Erdmannsdörffer, Das Zeitalter der Novelle in Hellas, Berl. 1870. Preufs. Jahrb. Bd. 25.

Alle solche Benennungen und zuletzt Aesop der Phryge deuten darauf dafs Hellas keinen Anspruch auf die Fabel machte,

sondern die Motive besonders der Thierfabel dem Orient verdankte. Doch haben nicht alle bekannten Völker des Ostens in der Fabel sich versucht, selbst wenn sie wie mehrere Zweige der Semiten zur didaktischen Form und Dichtung neigten: auch die beiden berühmten Gleichnifse des A. Test. im B. der Richter 9, 8. ff. und 2 Könige 14, 9. werin Bäume figuriren, gehörten zur Parabel. Man stellte gelegentlich Aegypten als Heimat der Thierfabel auf: namentlich Zündel im Rhein. Mus. N. F. V. 422. ff. und im Aufsatz, *Ésope était-il Juif ou Égyptien? Revue archéol.* 1861. p. 354. ff. Dieser sucht mühsam auszuführen dafs in der Aesopischen Fabel noch genug Spuren ihrer Herkunft aus Aegypten sichtbar seien, dafs vieles darin mit den Hieroglyphen und der Aegyptischen Sage zusammentreffe, glaubt auch (mit Planudes) dafs Aesop selber ein Afrikaner, am liebsten ein Negersklav gewesen. Nun ist es Wagener in seinem Essai p. 42. ff. nicht schwer geworden eine so schwach begründete Hypothese auf das geringste Mafs zu beschränken. Die geläufige Fabel der Hellenen enthält sehr weniges was nur aus der Thier- und Ideenwelt Aegyptens sich herleiten läfst, die Symbolik der Aegypter fand in der Fabel keinen hervorstechenden Ausdruck und die Spielart der *λόγοι Αἰγύπτιοι*, wenn sie wirklich hieher gehört, fällt in eine jüngere Zeit. Vielleicht stammen allein die Käferfabeln aus jenem Winkel des Morgenlandes, unter anderen die seltsame vom Kantharos, deren Aristophanes im Frieden sich bedient, *cf. Schol. Pac.* 129. Man hat endlich eingesehen dafs blofs die Verwandschaft der Indischen Fabel mit der Aesopischen könne behauptet werden. Nur fragte sich in welchem Verhältnifs letztere zu jener stehen soll, ob in unmittelbarem Zusammenhang und abhängig von orientalischen Quellen, oder ob sie eine Verbefserung des Indischen Vorbildes war. Summarisch berichtet Lassen Ind. Alterthumskunde II. 1852. p. 628. dafs die Thierfabel aus Indien, vermittelt durch Assyrier (identisch mit den Syrern, denen Babrius im Vorwort zu B. 2. die Fabel aneignet), zu den Griechen über Phrygien und Lydien gedrungen sei; den Namen Aesop deutet er als *Αἰθίοψ* oder Assyrier. Die Beweisführung übernahm A. Wagener in einem geschmackvollen Memoire der Brüsseler Sammlung (*Mém. des savants étrangers* T. XXV. 1852. 4.), *Essai sur les rapports qui existent entre les apologues de l'Inde et les apologues de la Grèce.* Das Ergebnifs sollte sein dafs wir in der Indischen Fabel das Original, in der Griechischen die Nachbildung erkennen sollen; oder wie Keller meint und an besonderen Fällen p. 335. ff. nachzuweisen bemüht ist, dafs der Grundstock der alterthümlichen Fabel aus Indien nach dem Occident verbreitet worden ist. Wenn aber die Beweise dieser Beispielsammlung nur in Analogien oder in einem Pa-

rallelismus, in einer gröfseren oder geringeren Uebereinstimmung der Themen und Scenen bestehen (*chap. 3. Des fables communes aux Indiens et aux Grecs*), ohne dafs durch sichere chronologische Thatsachen die Priorität der Indischen Fabel sich wahrscheinlich machen liefse: so haben wir wenig gewonnen. Was dort den Kern einer Thierfabel einschliefst, wenn man ihn aus dem Wust der überflüfsigen Details herausschält, wird in die märchenhaften Formen und phantastisch erzählten Begebenheiten einer verschollenen Welt eingekleidet, in der Daemonen Menschen Thiere mit einander steten Verkehr unterhielten. Diese weder rationelle noch lehrhafte Welt ist uns besonders durch die eine der beiden grofsen Sammlungen, die von Benfey (Pantschatantra, Leipz. 1859. II.) lesbar dargestellte, soweit zugänglich geworden, dafs man Grade der Gemeinschaft und verwandte Scherze (selbst für die von Babrius weit korrekter vorgetragene Fabel vom kranken Löwen) in erheblichen Zügen wahrnehmen kann, dafs man auch den Mangel einer geschickten Fafsung und Wahl des Stoffs (z. B. an der von Babrius f. 115. leidlich verbefserten) oft genug in der breiten, gewöhnlich verschwommenen orientalischen Erzählung beobachtet, sonst aber zeigt diese nirgend in Geist und Erfindung ein Gepräge, welches den Anspruch auf Originalität aufser Zweifel setzt. Manche Symbolik konnten die Griechen aus einer näheren Quelle ziehen: so die Beziehung des Krebses zur Schlange (*cf. Aelian. N. A.* XVI, 38.) von Ephesus; und die vom Zaubermärchen abstammende Verwandlung, welche Babrius *f.* 32. aufnahm, war durch die Komiker bekannt. Es ist blofse Phrase welche noch A. v. Humboldt glaubte wiederholen zu dürfen, dafs die Völker Indiens an feinem Natursinn allen übrigen voraus gewesen; nur hat die kontemplative Betrachtung welche den Menschen und das praktische Leben in den Erscheinungen einer reichen Natur ohne plastisches Mafs verschwinden liefs, allen ihren Schilderungen der Sinnenwelt gröfsere Breite mit malerischem Grundton eröffnet. Die Thiercharaktere treten nirgend in scharfer Zeichnung auf; der Fuchs fehlt und ist wol der Hellenischen Fabel eigen, nicht aber erst durch Berichtigung und Redaktion des fremden Materials für den Schakal aufgenommen. A. Weber beschränkt daher in seiner Anzeige der Wagenerschen Abhandlung Ind. Studien III. 327. ff. mit Recht jenes Vorurtheil für das Indische Thiermärchen und seinen Einflufs auf die Hellenische Fabel, glaubt vielmehr (zum Theil mit J. Grimm) dafs die verschiedensten Völker einen Kern praktischer Gedanken, deren Ausdruck in der Aesopischen Fabel fixirt worden, unabhängig für sich entwickeln konnten. Das Alterthum besafs daran ein Gemeingut und Fäden der Verwandschaft, aus Zeiten wo geistige Mittheilungen zwischen dem Morgenland und der Hellenischen Welt unbegrenzt waren.

Aesop, Aesopische Fabel. *Αἰσώπου βίος* von **Maximus Planudes**, ein Gewebe platter Moralitäten bis zum Tode des Fabulisten in Delphi, den er als Ausbund einer Afrikanischen Fraze schildert. Die Quelle namentlich des zweiten Theils in jenem Wust, der weit älter als Planudes war, wo der kluge Fabulist zum Abenteurer und Magier wird, geht auf orientalische Romane zurück, deren Spuren von Keller ausführlich p. 362. ff. nachgewiesen sind. Eine wenig befsere Redaktion desselben gemeinen Stoffs in schlechter Graecität, aber nicht ohne gelehrte Reminiscenzen bietet *Vita Aesopi — nunc pr. ed. A. Westermann, Brunsv.* 1845. Stoffsammlung: *Meziriac La vie d' Esope, Bourg* 1632. in *Sallengre Mém. de littér.* T. I. Lat. im Aesop von Hauptmann. Grauerti *De Aesopo et fabulis Aesopiis diss. Bonn.* 1825. An der Person oder geschichtlichen Wahrheit defsen was Aesop hiefs hatten längst viele feine Köpfe, gelehrte und ungelehrte Männer gezweifelt. Aber zuerst hat Welcker, Aesop eine Fabel, Rhein. Mus. VI. 366. ff. und in s. Kleinen Schriften Th. 2. Bonn 1845. klar gemacht dafs Aesop, trotz des Anscheins persönlicher Züge, nur eine symbolische Figur des in der volksthümlichen Fabel naiv sich offenbarenden Menschen bedeutet, eine Fiktion für den gesunden Menschenverstand, welcher mit Thierfabeln und treffenden Antworten die Wahrheit zu reden weifs, aber keine historische, durch Zeitbestimmung oder Jahrzahlen fixirte Persönlichkeit. Herodot gedenkt II, 134. seiner zuerst aus Anlafs der Rhodopis, Sklavin des älteren Iadmon auf Samos, *σύνδουλος Αἰσώπου τοῦ λογοποιοῦ*. Den Namen Aesop fand er unter Samiern, denen er ohne kritische Bedenken (sogut wie z. B. Jacobs unter Neueren) willig glaubte, verbunden mit der seit Aristoteles (Fragm. 445. T. V.) und den Paroemiographen allgemein verbreiteten (*Schol. Arist. Vesp.* 1437.) und von Plutarch S. N. V. p. 556. sq. ausgeführten Sage, dafs die Delpher jenen Mann getödtet und dafür Sühne geleistet hatten. Gerade diesen Theil der Erzählung von den beiden Iadmon und dem Sühngeld des Delphischen Heiligthums, welcher doch allein den positiven Bestand im Leben des Aesop in sich zu schliefsen schien, hat Welcker als ein Gewebe von Erdichtungen überzeugend dargethan. Alles weitere schmückte die jüngere Zeit der Gelehrsamkeit aus, bis zum Bestand im Artikel des Suidas; bei Plutarch ist er Zeitgenofse, selbst weiser Rath und Günstling des Kroesus (woher Kallimachus *Αἴσωπος ὁ Σαρδιηνός*) und Gesellschafter selbst der sieben Weisen. Dieser Tradition folgte schon Alexis in einer litterarischen Komödie. Sonach hiefs es ehemals, Aesop redete zu den Korinthern, Samiern und anderen mehr; der Volksmann war überall, wie man den Scherzen des Aristophanes anhört, und sinnreich liefs ihn die Sage bei Komikern und Märchensammlern (Welcker II. 249. *Schol. Arist. Av.*

471.) wieder aufleben. Niemand dachte sich damals den Sprecher der Fabel als einen plumpen mifsgestalteten Unhold: die verzerrenden Büsten gehören in späte Zeiten; Welcker *in Philostr. Im.* p. 221. Aber den Stand und Charakter eines Sklaven, dem das Gesetz nicht verstattet habe sich offen auszusprechen, wollte die jüngere räsonnirende Zeit (Phaedr. III. prol. 33. ff. Suidas aus K. Julian) als charakteristischen Zug in den Bildern und versteckten Formen der Fabel wieder erkennen; man gewöhnte sich unter diesem Gesichtspunkt den Aesop immer mehr als Spafsmacher und lächerliche Person, gleich dem verschmitzten Sklaven der Komödie, zu fafsen und auf ihn das zweideutige Gemisch von Moral und Schwank zu häufen, wovon die mittelalterliche Biographie des Fabelmannes überfliefst. Nachdem nun alle scheinbaren Traditionen gesichtet worden, bleibt in unseren Händen nichts zurück als der Name des Aesop. Mit dem blofsen Namen, defsen Werth noch nicht sicher etymologisirt worden, begnügt sich Keller p. 374. ff. als Denkzeichen einer historischen Person im 6. Jahrhundert, dem die Griechen ihre erste Fabelsammlung verdankten und — der ein Phrygischer Sklav auf Samos war. Zuletzt entscheidet aber die Thatsache, dafs Aesops Name mit keiner wenn auch schwachen Sammlung von Fabeln, welche damals versifizirt sein mufsten, verknüpft war; dafs sogar kein einziger Fabulist unter den Hellenen im klassischen Zeitalter vorkommt. Die kleine Zahl der anerkannten Fabeln und Schwänke führt ihn nur als Sprecher und typische Figur ein. Hiernach ergibt sich keine Fiktion, wenn Plato *Phaed.* p. 60. D. an Sokrates die Frage richten läfst, welche Bewandnifs die von ihm metrisch abgefafsten Fabeln nach Aesop (*ἐντείνας τοὺς τοῦ Αἰσώπου λόγους*) hätten; worauf jener erwiedert dafs er in seinen letzten Tagen den ihm geläufigen Fabelstoff versifizirte, *οὓς προχείρους εἶχον καὶ ἠπιστάμην μύθους τοὺς Αἰσώπου, τούτων ἐποίησα οἷς πρώτοις ἐνέτυχον.* Zum Ueberflufs citirt Diog. Laert. II, 42. ein mühsam gesetztes elegisches Distichon aus jenen Stilproben des Philosophen.

Aesopische Fabel: das heifst, die dramatisirte Thierfabel als Organ der praktischen Klugheit. Erstlich und wesentlich die Thierfabel; leblose Wesen führte man selten ein, etwa wie Callim. *fr.* 93. nach alter Sage der Lyder einen Wettstreit zwischen Lorber und Oelbaum berichtet, sie durften aber im lustigen Schwank, in den *Αἰσώπου γελοῖα* figuriren. Dann aber wurde die Breite der orientalischen Fabel ermäfsigt und auf eine dramatische Scene mit mimischer Zeichnung beschränkt; aus der Stellung oder Gegenwirkung der dortigen Figuren ging unmittelbar und mit schlagender Kraft die Moral hervor, nicht wie bei den Asiaten als ein nachträgliches Resultat, welches der denkende Leser ziehen sollte. Daher ein gewählter Kreis von

Thieren und die Zeichnung derselben mit festen Charakterzügen, ihren Trieben und Instinkten entsprechend: einen Ueberblick der in Fabeln und Sprichwörtern auftretenden Thiere sowie der ihnen zugeschriebenen typischen Züge gab Prantl im Philol. VII. 61. ff. Die früheste Praxis der dramatisirten Thierfabel läfst jetzt Archilochus schauen; das älteste Denkmal einer solchen Ethopoeie, die sich in abstrahirten Charakterzügen bewegt, ist der Frauenspiegel des Simonides Amorginus. Diesen Unterschied zwischen den Thieren, die stets einerlei Naturel (*μίαν φύσιν*) bewahren, und den immer wandelbaren Charakteren des Menschen hebt räsonnirend Philemon *fr. inc.* 3. hervor. Anmuthig hatte der Maler defsen Motive Philostratus *Im.* I, 3. in gezierter Rede paraphrasirt, die Thiere selber, an ihrer Spitze den Fuchs, als einen Chor von *μῦθοι* dem sinnenden Aesop vorgeführt. Ein so logisches Verfahren beruht auf nüchterner Reflexion, nicht auf Einbildungskraft und poetischem Trieb; es war eine Täuschung was Jacobs in beredten Worten aussprach: „Die Fabel ist dem Geiste des Menschen gegeben wie jede Art der Poesie und wie jeder poetische Schmuck. — Ueberall wo der Mensch die todte Natur belebte und das vernunftlose mit seinem Geiste begabte, war die Erfindung der Aesopischen Fabel vorbereitet." Alsdann wäre sie doch dem phantasievollen Orient nicht entgangen. Richtiger fügt er hinzu: „Der erste welcher die unbeseelte — Welt in einer einzelnen Erscheinung mit der moralischen Welt verglich und die Maximen der letzteren in der ersteren erkannte, war der eigentliche Erfinder der Fabel." Lokale Züge der fremden Landschaft und der Thierwelt, aus der man den ältesten Stoff der Fabel zog, weisen spärlich auf Phrygien Lydien Libyen, wofern solche wirklich schon in alterthümlichen Stücken vorkamen (vgl. Keller p. 350. ff.); manche Kunde von fremden Thieren liefs sich aber auch aus dem Verkehr und den Reisen der Ionier ziehen.

Aesopische Fabel in Athen: ihre Praxis beschränkt sich auf die Gesellschaft, aus der Aristophanes ergetzliche Proben in den Wespen hören läfst. Ein Gast von guter Lebensart mufste Witz machen, indem er vortrug 1258. *λόγον ἀστεῖόν τινα, Αἰσωπικὸν γέλοιον ἢ Συβαριτικόν*, nicht Kindermärchen, 1179. *μὴ μύθους, ἀλλὰ τῶν ἀνθρωπικῶν*, mit dem Zusatz, *οἵους λέγομεν μάλιστα τοὺς κατ' οἰκίαν*. Aesop kam dort als lustige Person vor, wie man aus 1401. schliefsen darf. Niemand sagt aber dafs Fabeln ein Lehrmittel in der Attischen Knabenschule waren; darauf deutet auch keine Stelle bei Keller p. 381. und selbst Züge von Attischer Herkunft (bei demselben p. 360.) finden sich selten in Ueberresten der alterthümlich klingenden Fabel. Ebenso wenig weist eine Spur auf schriftliche Festsetzung einer Fabellese; soweit hatte Bentley, der in seiner *Dissertatio de*

fabulis Aesopi vor den Phalaridea (*Opusc.* p. 72. ff.) summarisch aber mit richtigem Blick zuerst die Geschichte der Aesopischen Fabellitteratur zeichnete, durchaus recht wenn er einen geschriebenen Aesop bezweifelte. Demnach kennen wir als früheste Sammlung nur das Unternehmen des Demetrius Phalereus, wofern man im Verzeichnifs seiner Schriften bei Diog. Laert. V, 81. den Titel *Αἰσωπείων α'* (kurz vorher heifst es *λόγων Αἰσωπείων συναγωγαί*) von einem Corpus Aesopium verstehen darf; allem Anschein nach in prosaischem Vortrag.

3. Geschichte der Fabellitteratur. Im weiteren Verlauf der litterarischen Fabel unterscheidet man Dichtungen der Fabulisten und Arbeiten der Schule, denen die Fabeln zur Vorübung im Stil dienten. Den ersten Versuch in metrischer Komposition hat Kallimachus (p. 724.) gemacht und dafür den Choliambus erneuert, welchen das Alexandrinische Zeitalter zu mimischen Darstellungen, moralischen Erzählungen und kleinen gelegentlichen Stücken fleifsig verwendet. Doch erscheint die choliambische Fabel bei jenem grofsen Forscher nur als ein Beiwerk und er verdankt ihr keinen Theil seines Ruhms. Dagegen trat unter den nächsten Babrius ausschliefslich mit einer zweifachen Sammlung metrischer Fabeln hervor und erwarb das Ansehn eines allgemein anerkannten Fabulisten; er war und blieb, wenn man von einigen nach ihm unternommenen Versuchen im Hexameter und elegischen Distichum (p. 747.) absieht, der einzige produktive, fast künstlerische Fabeldichter dieser Litteratur. Aus der Schilderung seiner Poesie (§. 125, 13.) erhellt dafs er alten und neuen Stoff von ungleichem Werth, aus Attischer Zeit und aus den Sagen seiner Asiatischen Heimat, nach einem nicht zu strengen Begriff von der Fabel und selten erfinderisch, aber mit zarter Plastik, mit Geschmack und im anmuthigen Ton eines geübten epischen Erzählers vortrug. Dem Talent dieses Mannes verdankte man neben einer gefälligen poetischen Spielart zum erstenmal den Ueberblick eines gewählten Fabelschatzes in popularer und doch eleganter Form, und der Anflug eines feinen Stils, welcher mit dem korrekten Bau des gemüthlichen Choliambus gleichen Schritt hielt, milderte den verständigen Ernst einer nüchternen Moral.

Nicht der kleinste Reiz seiner Kunst lag im guten Mafs der Erzählung: ihrem Wesen nach knapp und einfach vermeidet sie den nutzlosen Ueberflufs, ohne doch malerisches Detail sich zu versagen, wo hiedurch das Interesse gewinnt. Babrius fand Nachahmer, deren der Dichter selbst im Vorwort seiner zweiten Sammlung gedenkt, unter Griechen und weiterhin unter Römern, Leser jeder Art bis in die Jahrhunderte der Byzantiner, und zuletzt Metaphrasten, welche dem Original Abbruch thaten, endlich den Untergang brachten; und doch konnten diese prosaischen Reproduktionen den Ausdruck des Dichters, das Metrum und die Weise des Erzählens nicht völlig verdunkeln.

3. Uebersichtliche Skizze, (Fr. Jacobs) Nachträge zu Sulzer V. 1796. p. 269—300. Mit grofsem Fleifs hat besonders für die Geschichte der Lateinischen Fabel gesammelt Édélestand du Méril *Poésies inédites du moyen âge précédées d'une histoire de la fable Ésopique*, Paris 1854. Kallimachus: die sicheren oder muthmafslichen Ueberreste seiner Choliamben- und Fabeldichtung vereinigt Meineke hinter dem Babrius p. 153. ff. Zu den Fabeln gehören jetzt nur die drei Trümmer 6—8. in deren erstem der Dichter den Mund etwas voll nimmt, in jener Vorzeit habe gerade wie der Mensch alle Thierwelt gesprochen, *τό τε πτηνὸν καὶ τοὺν θαλάσσῃ καὶ τὸ τετράπουν.* Nun verkündet Babrius im Prolog zu B. 2. dafs er mit einer neuen Dichtung (*ἀλλ' ἐγὼ νέῃ μούσῃ ᾄδω*) auftrete, dafs er zu dieser zuerst den Zugang erschlofsen habe, *ὑπ' ἐμοῦ δὲ πρώτου τῆς θύρας ἀνοιχθείσης εἰςῆλθον ἄλλοι.* Daher wollte Wagener ihn für älter als Kallimachus erklären, aber die Fabel war ein kleines Beiwerk in des letzteren poetischen Studien und trat hinter seine namhaften Arbeiten (man darf hier auf das Stillschweigen der Alten ein Gewicht legen) so sehr zurück, dafs ein Dichter, welcher in der Fabel seinen Ruhm und Beruf fand, über jeden nicht in das Volk gedrungenen Versuch mit gutem Grunde wegsah. Wollte man auch dem Eindruck folgen, den der Hellenismus unseres Babrius macht, so liefse sich entschieden zweifeln ob ein Dichter vor Kallimachus oder unter den ersten Ptolemaeern bereits eine so zersetzte Sprache vorgefunden oder nach Laune gestaltet hätte.

Bei Babrius kommt es hier weniger auf das formale Moment an. Er war Eklektiker, in Homer, den Attischen Dichtern und manchen Alexandrinern bewandert, ohne doch die Manieren der gelehrten Schule zu verrathen; mit so vielen feinen Reminiscenzen des alten Wortgebrauchs und der gewählten Phra-

se mischt er aber reichlich den Idiotismus und das ungrammatische Herkommen der hellenistischen Zeiten oder des Vulgargriechisch. Mit Aufmerksamkeit, nur etwas peinlich, hat die sprachlichen Studien und Bestände dieses Dichters Keller p. 393. ff. verzeichnet. Stillschweigend lassen wir freilich in einer Sammlung, welche fremdes, junges und schlechtes einschliesst, nicht weniges fallen und bringen solches in Abzug: wir trauen ihm weder die Fiktion 98. vom Löwen zu, der täppisch in ein schönes Mädchen sich verliebt, noch ein Griechisch wie 98, 9. 10. *τίς δ' ἰδοῦσα μὴ κλαύσῃ; πρὸς ταῦτα δὴ σκόπησον κτλ.*, oder *ὁ πηλίκος* 69, 4. Allein der Fabulist welcher im *tenue genus dicendi* für ein nicht zünftiges Publikum zur Unterhaltung schrieb, that recht wenn er seine sprachlichen Mittel durch Mischung herabstimmte. Nicht geringer war die Sorge dieses Mannes für seinen Fabelschatz. Keller meinte p. 409. dafs er am überlieferten Vorrat sich genügen liefs und seine schöpferische Kraft fast überwiegend an eine vollendete Darstellung der vorhandenen Stoffe wandte. Doch dies möchte nur mit Einschränkung anzunehmen sein. Gewifs hat er mit Ausschlufs der Libystischen und Sybaritischen Spielart sein Talent auf die Thierfabel und das dort vertretene praktische Gebiet zum gröfseren Theil gerichtet, denn auf diesem Kreise ruhte die Popularität eines guten Fabeldichters; zugleich aber selbst vielen der gangbarsten Mythen eine feinere geistige Fafsung gegeben, dann eine nicht kleine Zahl aus intellektuellen Anschauungen gezogen, deren Grundgedanke weniger praktisch als auf Gefühl und Humor berechnet war. Asien und besonders die Landschaften Syriens lieferten mancherlei Stoff und Gesichtspunkte, wovon die früheren, nationalen oder Attischen Fabeln schwerlich etwas wufsten. Manches Motiv liegt der naiven Beobachtung fern, desto häufiger traten Gefühl und Reflexion vor. Unter den musterhaften Erzählungen sind wenige wie 108. (die trefflich stilisirte, mit malerischen Zügen durchwirkte Fabel von Feld- und Stadtmaus) oder 94. im alterthümlichen Geiste vorgetragen; dagegen müfsen das empfindsame Stück 12. und des Dichters Meisterwerk 95. ihm selbst oder einer jüngeren Kultur angehören. Eine sehr vorgerückte Kulturstufe bezeugen Ideen abstrakter Art und Motive der Aufklärung, vollends freigeistige wie 2. 48. Unter die spätesten Stücke, deren Jugend auch der Stil verräth, ist zu zählen 127. der Wanderer und die Wahrheit in der Wüste. Blofse Humoreske auf Kosten einer mythologischen Figur ist 57. ein Stich auf die sogenannten Araber. Doch ist es eine nur schwache Reminiscenz an das Abenteuer Simsons, welche man in 11. wahrnehmen will. *L'infériorité si marquée de quelques fables trahit l'oeuvre inégale de plusieurs mains*, sagt *Ed. du Méril* p. 48. mit Anführung einiger Belege.

4. Die Schicksale der Babrius-Sammlung erinneren an den Einfluſs der **Rhetorschule**, welche während langer Jahrhunderte die Werkstätte der Fabel geworden ist und sie durch Umwandlungen einer fortgesetzten prosaischen Reproduktion im Umlauf erhielt. Anfänger wurden auf einer der ersten Stufen der stilistischen Vorschule zum Erzählen in leichter und klarer Form angeleitet. Dafür boten Fabeln einen günstigen und faſsbaren Stoff, zunächst die metrischen, welche man in den knappen Rahmen einer schlichten Erzählung mit kurz angedeuteten Dialogen zusammenzog; die Moral in Gestalt eines Epimythium bildete regelmäſsig den Schluſs. Im Vorgrund der Griechischen Progymnasmen stehen herkömmlich Aesopische *μῦθοι*, die Rhetorschule der Römer (ihr gewöhnlicher Ausdruck war *apologus* oder *fabellae*) folgte derselben Methode, sie lernten und verbrauchten, in Ermangelung eigener Fabeln, den Inhalt der Griechischen Stücke bei vielen Anläſsen, selbst für den Vortrag im Gerichtshof, und wirksamer in gemüthlicher Dichtung nach Art der Horazischen Epistel. Ein merkwürdiges Aktenstück bietet das Lesebuch des **Dositheus**, worin 18 meistentheils kurze Fabeln, darunter zwei des Babrius, mit strenger Lateinischer Uebertragung dem Unterricht dienten. Ob nun die heutigen Sammlungen der Prosa-Fabel noch einigen Nachlaſs aus solchen Uebungen bewahren, läſst sich kaum vermuthen; nur der Name des Rhetors **Aphthonius** scheint auf diesen Ursprung hinzuweisen: ihn trägt ein kleines Corpus von 40 weder gut erlesenen noch gefällig erzählten Stücken, welche mit Promythien und Epimythien versehen sind. Auch die nächsten Versuche Römischer Fabulisten haben den durch Griechen überlieferten, nicht immer glücklich gewählten Stoff auf dem Standpunkt des Schülers, und zwar ohne Gefühl für angemeſsenen Ton in künstlichen, zum Theil prächtigen und wenig paſsenden Metra vorgetragen, wie **Phaedrus** in Senaren, **Avianus** im Prunk elegischer Distichen. Sie suchten diese Spielart mindestens durch Güte der sonst wenig belebten Erzählung aber mit Vorliebe für flache Moral und praktische Nutzanwendung zu heben.

4. Was die Theorie der Griechischen Rhetorschule befolgte, das wiederholen in dürrer Eintönigkeit die Progymnasmen seit Hermogenes und Aphthonius, deren erstes Kapitel allemal handelt *περὶ μύθου*, von der Praxis hören wir aber nichts. Nur die Beispielsammlung des Sophisten Nikolaos erzählt in trockenster Manier zehn Fabeln, fünf in verschwommenem Vortrag Nicephorus Basilaka gegen Ende des 12. Jahrhunderts, mit einer kleinen Probe begnügt sich Georg Pachymeres, welcher diese Gesellschaft im Vol. I. der Walzischen Rhetores schliefst. Auch in die Werke des Libanius IV. p. 853. sq. hat sich ein paar solcher Anweisungen verirrt. Die Griechischen Fabeln bei Dositheus, die schon ziemlich schlecht geschrieben sind, entfernen sich von den guten Mustern des Babrius (wie 43. 108.) nicht zum Vortheil. Nach Hermogenes *de ideis* II, 12, 3. schrieb der von ihm gerühmte Nikostratos in sehr zierlichem Stil und nach eigener Erfindung mancherlei Fabeln, *οὐκ Αἰσωπείους μόνον, ἀλλ' οἵους εἶναί πως καὶ δραματικούς.* Ueber den Gebrauch der Römer in ihrer Schule s. Grundr. d. Röm. Litt. Anm. 478. vgl. Volkmann Hermagoras p. 113. Zu erwähnen ist der Ausdruck von Priscian. *praeexercit.* 4. in seiner Uebertragung des Hermogenes: *oratio qua utilitas fabulae retegitur, quam epimythion vocant, quod nos affabulationem possumus dicere.* Quintilian dachte von den *Aesopi fabellae* gering wie von einer Kinderkost (*quae fabulis nutricularum proxime succedunt* I, 9, 2.), womit ungebildete sich unterhalten liefsen (V, 11, 19.), zugleich erwähnt er als ungewohnten Kunstnamen *apologationem.* Der Gebrauch einer Fabel vor Gericht in Rom erinnert an den Scherz des Aristophanes Vesp. 566. *οἱ δὲ λέγουσιν μύθους ἡμῖν, οἱ δ' Αἰσώπου τι γέλοιον*, worauf des Hesychius Erklärung v. *Αἰσώπου γελοῖα* sich offenbar bezieht. Man wird aber nicht an magere Fabeln zu denken haben sondern an spannende novellistische Fiktionen, etwa wie Demosthenes das Abenteuer vom Eselsschatten vortrug. Aehnlich Demades f. 181. (54.)

Aphthonii Sophistae Progymnasmata. — Eiusdem Aphthonii Fabulae nunc pr. in lucem prolatae. Apud H. Commelinum 1597. 8. (*Paris.* 1623. 1648. 12.) *Apologi seu Fabellae Aesopicae Graeco ac Lat. carmine prosaque redditae ab Aphthonio Sophista etc. Hanov.* 1603. In *Neveleti Mythologia Aesopica* 1610. 1660. Zuletzt bei Koraës. Der Text ist ziemlich unkorrekt, die Weise der Erzählung möglichst knapp, bisweilen wie bei 26. nicht ungeschickt. Originel zur Fabel verarbeitet 37.

5. Während des Mittelalters wurden zahlreiche Fabelsammlungen, gröfstentheils in Prosa, von unberufenen Liebhabern jeder Art unternommen. Geist und eigene Produktivität durfte man in jenen Zeiten um so weniger erwar-

ten, als die Fabel nur ein Mittel zum Zweck war und den Anfängern diente; niemand hat aber aus solchen Sammlungen ein umfaſsendes Corpus oder einen erlesenen Aesopus Graecus gebildet. Einige Fabulisten benutzten oder übertrugen auch, bisweilen in kürzerer Faſsung, die vom alten Aesop abstammenden Volksbücher der Orientalen, namentlich der Syrer. Sie waren nicht immer logisch gedacht, mehrere dieser Kompositionen kaum ein Schatten der Fabel und im wesentlichen bloſse Hüllen der Spruchweisheit, welche sich kümmerlich in die Formen der Thierfabel kleiden lieſs. Unter dem Namen des **Syntipas** ist ein Büchlein der Art mit 62 fremdartig klingenden, selbst anstöſsigen Fabeln und derb ausgeführten Epimythien verfaſst worden; die Graecität deutet auf einen unkundigen Uebersetzer.

5. Dieses Machwerk gab aus einem *Cod. Mosquensis* angeblich S. XIV. Matthaei heraus: *Syntipae philosophi Persae Fabulae* LXII. *Gr. et Lat. — primum ed. Chr. Fr. Matthaei, Lips.* 1781. 8. Der Titel lautet, *Συντίπα τοῦ φιλοσόφου ἐκ τῶν παραδειγματικῶν αὐτοῦ λόγων.* Man erstaunt über diese vorgeblichen moralischen Fabeln in übelster Rede, denen Aesopische nur in kleiner Zahl beigemischt sind, am meisten über Albernheiten wie 35. 36. und die beispiellose Zote 54. Er ist nicht zu verwechseln mit dem moralisirenden Roman **Syntipas** oder der aus dem Persischen von Michael Andreopulus übertragenen Novelle, welche Boissonade herausgab, *De Syntipa et Cyri filio Andreopuli narratio*, Par. 1828. Den Aramaeischen Text jenes Fabulisten machte bekannt J. **Landsberger**, Die Fabeln des Sophos Syrisches Original der Griech. Fabeln des Syntipas, Posen 1859. Letzterer hat in seiner Einleitung und in einem früheren Aufsatz (Zeitschr. d. D. morgenl. Gesellschaft XII.) sich bemüht die Hebraeer als Erfinder der Aesopischen Fabel darzustellen; wer aber ohne Vorurtheil die Thatsachen betrachtet, wird leicht das umgekehrte Verhältniſs erkennen, wie Keller p. 328. ff. erweist. Noch weniger wird jetzt gezweifelt daſs die 41 Fabeln der Araber, welche den symbolischen Namen des Lokman tragen, in einer jüngeren Zeit entstanden und gröſstentheils aus einem Griechischen Aesop gezogen sind: *s. du Méril* p. 19. ff. Die weitschweifigen Kapitel bei Grauert *De Aesopo et f. Aesop.* p. 95. ff. können keinem mehr dienen. Aber beachtenswerth ist die Forschung von K. L. **Roth** (Philolog. Bd. 8. p. 130. ff.) über die Quellen der Syrischen und Arabischen Fabelsammlung:

er meint dafs hinter ihnen eine Syrische, vielleicht schon sehr veränderte Redaktion des Griechischen Textes lag und der Grundstock desselben etwa 80 Fabeln begriff.

6. Gröfsere Sammlungen sind mit manchen Vermehrungen und Abänderungen in einer vierfachen Folge hervorgetreten. Sie wiederholen und variiren einander im Uebermafs; erst neuere Herausgeber versuchten eine Redaktion dieses Fabelstoffs. Den Anfang machte die schlechteste Sammlung, die Planudische mit 149 (anfangs 144) Stücken; eine zweifelhafte Sage liefs den fleifsigen Mönch Maximus Planudes im 14. Jahrhundert die bei Lesern oder in Schulen gangbarsten Fabeln zusammenstellen. Gewifs hatte der Herausgeber keinen Begriff von seinem Geschäft, indem er ein wüstes Corpus platter moralischer Erzählungen, ohne Geist und Geschmack, im trockensten, wenig angemefsenen Ausdruck und schlecht geschrieben, unternahm; von einer durchdachten Auswahl ist keine Spur. Eine zweite Folge gab nach einer Pariser Handschrift, um etwa zwanzig Fabeln vermehrt und verbefsert, Rob. Stephanus heraus. Die dritte reichste Sammlung aus Drucken und Inedita, welche den ganzen Bestand der Griechischen und Lateinischen Fabel vereinigen sollte, war das Werk des Nevelet; sie bildet ein ungesichtetes Archiv in mangelhaftem Text. Schon damals war das Interesse am Griechischen Aesop erkaltet, und die Sitte der nächsten Jahrhunderte, die Griechisch lernenden Schüler mit einer Auswahl des Aesop und ähnlichen elementaren Autoren zu beschäftigen, konnte die Lesung eines Knabenbuchs nicht empfehlen. Das Interesse wurde nur in unseren Tagen durch den wieder gewonnenen Babrius belebt, weniger durch den erheblichen Zuwachs an neuem, in roher Graecität stilisirtem Fabelstoff, der die vierte Sammlung des *Fr. Furia* nach Italiänischen Codices auszeichnet. Ein werthvolles Supplement folgte bald darauf aus einer Augsburger Handschrift; andere bekannt gewordene Sammlungen gewähren nach keiner Seite hin einen sonderlichen Ertrag. Unter den Seltsamkeiten auf diesem popularsten Felde der Litteratur verdient den letzten Platz ein magerer

Auszug der geläufigsten Fabeln in je vier iambischen Trimetern oder 53 *Τετράστιχα*, die man früher als Arbeit des Gabrias, häufiger des Ignatius Magister bezeichnete; Vers und Sprache sind dort gleich mangelhaft. Endlich haben die letzten Jahrhunderte des Mittelalters den Griechischen Stoff in Vers und Prosa Lateinisch umgestaltet; die durch Alter und Werth bedeutendste Sammlung trägt den Namen Romulus. Daneben liebten die Deutschen einige Stücke des Aesop, welchen sie durch die Lateinischen Uebersetzungen kennen lernten, in volksthümlichen Formen mit humoristischer Moral auszustatten.

6. Den Fortgang der Fabel nach Jahrhunderten versuchte zu berichten Koraës in den Prolegomena seiner Ausgabe. Für diese letzten Schicksale der Aesopischen Litteratur, welche verworren genug ist und einen durch nichts belohnten Aufwand an Zeit fordert, bedarf man einer genauen, auf Gruppirung von *MSS.* und *Edd. vett.* ruhenden bibliographischen Notiz; auch sollte zugleich der sprachliche Werth der Fabelsammlungen bestimmt werden. Hiefür ist nichts geschehen; ein kritischer Apparat fehlt bis auf eine geringe Zahl Varianten; die Wüste des von Harles wie sonst urtheillos und unzuverläfsig vermehrten Artikels bei Fabricius (auch vor Furias Aesop) hat eine traurige Verfafsung. Ueber die *MSS.* bemerkt einiges *Tyrwhitt Diss. de Babrio* p. 20. sqq. mit der vielleicht statthaften Annahme dafs der Text der damals bekannten Sammlungen auf nur drei MSS. zurückgehe; den vierten Codex, den für Babrius ergiebigen Bodleianus hat er selber und allein gebraucht. Sogenannte Planudische Sammlung, gemeinhin Aesopus Graecus benannt, mit 149 Numern, meistentheils aus *codd.* S. XV. der verschlechterten Fafsung gezogen; die besten Stücke sind dem Sammler unbekannt geblieben. *Ed. princ. Gr.* (zugleich mit *fabulae Lat.*) *cura Boni Accursii*, 4. *s. l. et a.* (man vermuthet Mediol. c. 1479.) *Gr. et Lat. cura Aldi* (mit anderen Gr. Schriften) 1505. f. Glänzend: *Aesopi vita et fab. ex vet. cod. B. Reg. Ex officina Rob. Stephani*, *Par.* 1546. 4. 20 neue Fabeln sind mit den übrigen vermischt. Viele Wiederholungen bis auf: *Mythologia Aesopica. In qua Aes. fabulae Graecolatinae* 297. *quarum* 136 *primum prodeunt. Accedunt Babriae f. — ex Bibliotheca Palatina. — Studio Is. Nic. Neveleti. Frcf.* 1610. (1660) 8. Dieses jugendliche, wenig korrekt ausgeführte Werk vereinigt, von drolligen Holzschnitten begleitet, den aus dem Alterthum überbliebenen Nachlafs der Fabel; die Zugabe der aus fünf Palatini gesammelten f. 150—297. hat einigen Reiz, da sie belebter als die früheren

vorgetragen und bisweilen befser erfunden sind. Abdruck in *F. Aesop. Collectio. cur. Io. Hudson, Oxon.* 1718. wiederholt *c. praef. Hauptmann,* L. 1741. *c. Hudsoni suisque annott. ed. I. M. Heusinger,* L. 1741. (Nachträge in desselben Emendationes) *ed. auct. cur.* C. A. Klotz (1771), *ed. nova emend. auctaque etc.* L. 1810. (mit Zusätzen von G. H. Schäfer) Neben den zahlreichen Drucken, zum Theil mit grofsen Wortregistern, läuft eine nicht geringe Zahl von Delectus und Uebersetzungen her.

Neue Sammlung: *Fabulae Aesopicae quales ante Planudem ferebantur ex vet. cod. Abbatiae Florent. nunc pr. erutae — studio* Fr. *de* Furia, Flor. 1809. II. *repet. Lips.* 1810. Vereinigt sind in diesem ohne Kritik besorgten Corpus (mittelst ausgewählter Stücke der Sammlungen Aphthonius Planudes Nevelet Syntipas, zuletzt der in Autoren zerstreuten) 423 Fabeln, darin zuerst aus einem Laurentianus, dem durch die Texte von vier Erotikern bekannten ehemaligen Codex des Klosters Casino S. XIII. und einem Vaticanus (dieser lieferte 36 gute choliambische Reste) 199 herausgegeben. Viele Fehler hat in einer kleinen Ausgabe beseitigt C. E. C. Schneider, *nott. crit. et ind. graec. adi.* L. 1810. Die Komposition dieser Fabeln ist (bis auf zahlreiche Spuren des jüngeren Redebrauchs) bisweilen korrekter und hat im allgemeinen gröfsere Fülle, sonst entfernt sie sich vom Vortrag des Babrius (man vergl. z. B. 6. mit f. 20. 7. mit 24. 9. mit 34. vollends 72. mit 78.) erheblich und noch mehr von seinen Rhythmen; nur die Vaticanae haben, wenn auch einiges (wie Babr. f. 57.) stark gekürzt wird, mit grofser Treue mehrere werthvolle Fabeln des Babrius wiedergegeben, aufserdem ein eigenthümliches Stück in f. 357. gerettet. Die Sammlung des Casinensis mischt altes und neues, hat vieles werthloses besonder in der zweiten Hälfte (Belege 189. 194. 196.) mit starken Fehlern oder Barbarismen und erweitert den bekannten Fabelstoff wenig. Eine praktische Redaktion des zusammengeflofsenen Materials unternahm Adam. Koraës, *Μύθων Αἰσωπείων συναγωγή,* Paris 1810. Unter 426 Numern und in einem Anhang mit 366 hat er alten und neuen Bestand mit den meisten Variationen in Vers und Prosa, zugleich mit den restaurirten Choliamben, bis auf Ignatius herab zusammengefafst und verbefsert. Den Schlufs machen 36 neugriechische Fabeln; der *Fabulae Aesop. barbarograecae* gedenkt öfter Ducange im Glossar. Ein Supplement gab die kleine Sammlung von 231 kurzen, rein und korrekt vorgetragenen Fabeln: *Fabulae Aesopiae e cod. Augustano nunc pr. ed. recens.* I. G. Schneider, *Vratisl.* 1812. Sie geht auf kein poetisches Corpus zurück, vermehrt auch nicht den sonst bekannten Fabelstoff, sondern gibt den Kern der Florentiner Sammlung wieder. Einen dem Laurentianus verwandten Wiener mit 130 Fabeln rühmt T. Mommsen im Philologus XVI. 721. Die

letzte mit Kritik revidirte Bearbeitung des überlieferten Aesop: *Fabulae Aesopicae collectae e recognit.* C. Halmii, L. 1852. Ohne Belang war der Zuwachs von 28 Numern, ausgezogen von Rochefort in *Notices et Extr.* T. II. (auch bei der Ausg. v. Schaefer) und von 78 schlecht geschriebenen Fabeln, nebst 5 iambischen, aus einem *cod. Paris. ed.* Miller in *Notices* T. XIV. welche nichts enthalten was Koraës nicht beſser und vollständiger hätte. Zuletzt sind noch die Tetrasticha des sogenannten Gabrias zu nennen. Man hat früh bemerkt daſs *Γαβρίου* (diese Form ist jetzt noch beim letzten Gewährsmann Io. Tzetzes berichtigt worden) aus *Βαβρίου* verdorben sei, die Beziehung auf Babrius aber aus der Wiener Ueberschrift erkannt, *Βαβρίου ἐν ἐπιτομῇ μεταγραφὲν ὑπὸ Ἰγνατίου Μαγίστορος.* Zufällig steht hinter num. 42. die Fabel 12. des Babrius. Den sogenannten Ignatius Magister setzt man willkürlich ins 9. Jahrhundert. Solche iambische Tetrasticha wurden seit Aldus und Nevelet (der 11 hinzu fügte) 53 verbreitet, man berechnet aber die Gesamtzahl auf 74. F. 157. bei Furia schlieſst mit einem Trimeter aus Ignat. 44. Vgl. *du Méril Hist. de la fable ésop.* p. 87. Von den Deutschen Bearbeitungen der Aesopischen Fabel im 15. Jahrh. s. Gervinus Gesch. d. poet. Nationall. II. 333. ff. Unser erster Uebersetzer war der Ulmer Heinr. Steinhöwel, sein Drucker J. Zainer, besprochen von Lessing Beitr. I. 64. 74.

Am Schluſs verdient einen Platz das Programm von G. Diestel, Bausteine zur Geschichte der deutschen Fabel, Dresden 1871.

Register.

(Die Zahlen beziehen sich auf die seitwärts vermerkten Seiten der 2. Bearbeitung, und bezeichnen ohne Zusatz die erste, II. die zweite Abtheilung, II. mit * den Anhang.)

Berichtigungen.

Abth. I. S. 11. Die Ueberschrift sollte heifsen:
Erstes Hauptstück.

Andere Versehen sind auf der letzten Seite der Abth. I. angezeigt.

Abth. II. S. 11, 32. l. Satyrspiel
16, 19. — Talent und von
53, bei 3 ist anzusetzen 50, wie 125 bei 134, 5. und 263 bei 280, 43.
222, 1. ohne Komma.
225—237. war wie vorher in der Ueberschrift Form zu setzen.
302, 29. l. Mediceus
317. unten *Iconogr.*
553, 9. l. *οὗτοι*
649. in der Ueberschrift zu l. §. 123.

Leider sind auch hier zu wiederholten Malen im Druck des Griechischen prosodische Zeichen abgesprungen (wie S. 11. 231. 234. 309. 328. 329. 387. empfindlicher 398, 5. und ähnliches mehr bis herab auf 781.): doch werden solche Mängel und Verstöfse gegen Korrektheit den philologischen Leser eher verletzen als stören.

